وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة القادسية/ كلية الآداب

المفارقة
في شعر أحمد مطر

رسالة تقدم بها

سعيد مراد جواد الكريطي

إلى مجلس كلية الآداب/ جامعة القادسية
وهي جزء من متطلبات نيل درجة الماجستير
في اللغة العربية وآدابها/ أدب

بإشراف

أ. م. د. ناهضة ستار عبيد

جمادى الآخرة ١٤٢٨هـ   تموز ٢٠٠٧م

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

[وَقُرْآناً فَرَقْنَاهُ لِتَقْرَأَهُ عَلَى النَّاسِ عَلَى مُكْثٍ وَنَزَّلْنَاهُ تَنْزِيلاً]

صدق الله العظيم

(الإسراء:١٠٦)

الإهداء

إلى نغمٍ يعزف لحن الإيمان والعطاء الأبدي...

والى أولادي

إلياس... أنشودتي البكر

وإيناس... شعري الندي

وطيف... قنديل الشتاء

وجعفر... نفحة الله في زمن الرجاء

ومحمد ... ترنيمة الفجر الجديد

إلى هؤلاء جميعاً ارفع بحثي هذا، لعله يكون مدعاة عرفانٍ لأيام خلت...

سعيد

إقرار المشرف

اشــهد انَّ إعـداد هـذه الرسـالة الموسـومة **(المفارقـــة في شـــعر احمـــد مطـــر)** للطالب **(سـعيد مـراد جـواد)** جرى بإشرافي فـي كليـة الآداب/ جامعة القادسية وهـي جزء من متطلبات نيل درجة الماجستير آداب في اللغة العربية/ أدب.

الإمضاء:

الاسم: **أ. م. د. ناهضة ستار عبيد**

التاريخ: / / ٢٠٠٧م.

بناءً على التوصيات المتوفرة أرشح هذه الرسالة للمناقشة

الإمضاء:

الاسم:

رئيس قسم اللغة العربية

كلية الآداب/ جامعة القادسية

التاريخ: / / ٢٠٠٧م.

قرار لجنة المناقشة

نشهد نحن رئيس وأعضاء لجنة المناقشة أننا اطلعنا على هذه الرسالة الموسومة بـ(**المفارقة في شعر احمد مطر**) وقد ناقشنا الطالب (**سعيد مراد جواد**) في محتوياتها وفي ما له علاقة بها، ونعتقد أنها جديرة بالقبول بتقدير (جيد جداً) لنيل درجة ماجستير آداب في اللغة العربية وادابها/ أدب.

الإمضاء:	الإمضاء:
الاسم: أ. د شاكر هادي التميميّ	***الاسم: أ. م. د. ثائر عبد المجيد العذاريّ***
رئيساً	عضواً
التاريخ / /	التاريخ / /
الإمضاء:	الإمضاء:
الاسم: أ. م. د. سلام كاظم الاوسيّ	***الاسم: أ. م. د. ناهضة ستار***
عضواً	عضواً ومشرفاً
التاريخ / /	التاريخ / /

صادق مجلس كلية الآداب/ جامعة القادسية على قرار اللجنة

الإمضاء:

أ. د. محمد كريم إبراهيم الشمريّ

عميد كلية الآداب/ جامعة القادسية

التاريخ / /

شكر وتقدير:

وأنا أقدم هذه الرسالة بعد رحلة كتابتها، يتقدمني الشعور بالشكر والامتنان لكلّ من كللني بفضله، ووهبني معونته، وأعانني بفعله، أو برأيه، واني لاجدني مديناً بالاعتراف بفضل من اخلص في بنائي من أساتذتي في مرحلة (الماجستير)، وأخص منهم الدكتورة (ناهضة ستار)، التي أمدتني من كرم نفسها وسعة صدرها، وجميل صبرها، عزيمة وإصراراً في انجاز هذا البحث، فكان لها الفضل بعد فضل الله سبحانه في إخراجه إلى النور.

كما أتقدم بالشكر الجزيل إلى كلية الآداب في جامعة القادسية، بعميدها الأستاذ الدكتور محمد إبراهيم الشمري والسيد رئيس قسم اللغة العربية الدكتور عبد الإله علي جويعد، وأساتذة القسم الذين كانوا دائمي الحضور، والحرص على عون طلبة العلم، إرشاداً وتوجيهاً، وفقهم الله تعالى لخدمة العلم وطلابه.

وأتقدم بالشكر والامتنان إلى شيخي وأستاذي الدكتور الفاضل علي المشري معاون العميد للشؤون العلمية، والشكر بطعم متميز إلى معلمي وأستاذي الأستاذ الدكتور شاكر هادي التميمي.

الشكر موصولٌ أيضاً إلى أستاذي الفاضل الدكتور عباس محمد رضا لكرم نفسه وحسن نصيحته وشكرٌ مثله إلى خير من ربتَ على كتفي لتشجيعي وشد عزيمتي أخي وصديقي الدكتور سرحان جفات لصدق حرصه وسابغ فضله على البحث والباحث.

ولا أنسى جنديين مجهولين أسهما في إخراج هذا البحث إلى النور، أخي وصديقي السيد عمار نعمة التدريسي في جامعة القادسية وأيضاً صاحب الأنامل المبدعة الذي عمل على طباعة هذا البحث وإخراجه بالصورة اللائقة، أخي (عبد الكريم السلس) الذي أجهدته كثيراً بتصحيحاتي وإضافاتي على صفحات البحث في أثناء كتابته.

الشكر بطعم آخر ثلاث حباتٍ في عنقود العنب أساتذتي الدكتور باسم الاعسم والدكتور سلام الآوسي والدكتور قيس الخفاجي، لما لهم من فضلٍ لا يقاس على البحث والباحث.

هذا واشكر كل الأيادي التي كان لها فضل المساعدة رعاهم الله جميعاً، وامن عليهم بالتوفيق.

المحتويات

ثبت الجداول

ثبت الخطاطات

التمهيد

المقدمـــة

بسم الله الرحمن الرحيم

الحمد لله نور السموات والأرض حمداً لا يحصى عدده، والصلاة والسلام على خير أنبيائه وأصفيائه محمد بن عبد الله، وعلى آله وصحبه ومن اهتدى بهديه ووالاه.

تكتسي الكتابة عن شعر احمد مطر أهمية كبرى، بوصفها تنوي القبض على عالم شاعر يكاد يكون متفردا في الاتجاه الفني الذي ارتضاه في مشواره الشعري. وهو عالم له خصوصياته على مستوى الأدوات الجمالية، وعلى مستوى الموقف السياسي، والاجتماعي، والإنساني، وعلى الرغم من أنّ الشاعر يمتلك أدوات القصيدة العربية المعاصرة، فإنه لم يكن راضخا للثوابت الشعرية التي ترسخت بوصفها قيماً جمالية ينبغي أن تستغرق زمنا معينا قبل ان تبحث لنفسها عن فضاء التجاوز، والمغايرة. فقد ظل الشاعر مسكونا بهاجس التميز، والتميز المستهدف هنا لا يسوّغه جري لاهث لبلوغ شهرة عرضية، أو رغبة ساذجة في الاختلاف، انه التميز الذي يبحث عن شكل يضمن للقصيدة وظيفتي الإمتاع، والإقناع. الإمتاع المستند إلى النحت في جسد اللغة، وما تزخر به من عناصر جمالية وثقافية متنوعة، والإقناع المدعوم بإيمان عميق بجدوى الشعر وقدرته على تحقيق التواصل، والدفع بالوجدان الجماعي إلى اختراق حجب الزمن، من أجل تصحيح المسار الفكري العربي، وتأهيل القيم الصحيحة داخل الإنسان، فقد تصدرت أعمال احمد مطر وما زالت، المشهد الشعري الجماهيري، إذ بدا واضحا انّ الشاعر يمتلك مميزات، جعلت منه مَعْلماً شعرياً بارزا، فهو يكتب القصيدة القائمة على المفارقة الساخرة، وعلى الوضوح الذي لا غموض فيه ولا التواء، سالكا من خلال ذلك مسلكا شعريا له دلالته في عالم الشعر العربي المعاصر.

* **مسوغات الدراسة وأهميتها** :

تكمن أسباب اختيارنا لـ(بنية المفارقة في شعر احمد مطر) موضوعا للدراسة في:-

- انجذاب شخصي نحو أشعار تّعد ترجمة فنية عميقة لمشاعر الجماهير العربية المتعطشة إلى صوت معبر عن همومها، وآلامها، وطموحاتها في التحرر والخلاص من قيود التخلف والفساد.
- عدم وجود دراسة أكاديمية منهجية للنص المطري في العراق، على الرغم من أنّ الشاعر عربي من العراق، والدراسات للنص المطري في الساحة النقدية العربية نادرة أيضاً، فمعظم نقاد شعر احمد مطر ودارسيه لا يخرجون عن نطاق المقالات الصحفية المهتمة بالجوانب

السياسية، مغفلين الجوانب الفنية، لذلك فالدراسة للنص المطري تعَدُّ بكراً على مستوى الإقليم (العراق) في تسليط إضاءة على مَعْلمٍ ثقافي عراقي مهم.

- لولا الدراسة الرائدة التي قام بها الدكتور قيس الخفاجيّ الموسومة (المفارقة في شعر الرواد)، لا مكننا القول: أنَّ الساحة العراقية خالية أيضاً من دراسة جادة لمصطلح المفارقة، تتجاوز العنصر الموضوعي الطافي لتبحث في جزئياتها، وآلياتها وطرائق تشكيلها. كل ذلك حَفزنا على أنْ نترسم خُطا استاذنا الفاضل، ونتجرء بتواضع لنضيف دراسة اخرى – نتوسم فيها الجدية – لمصطلح المفارقة، لاسيما أنَّ النّص المطري يطفح بالمفارقة ويتكئ عليها.
- وتأسيساً على ما سبق كان سؤال المنهج مؤرقا، ثم تركنا في النهاية للمتن الشعري انْ يقول جوابه ويقترح خطواته، فانتهينا الى المنهج الذي يهتم بالتجزيء والفحص، والاستقراء، وصياغة الاستنتاج فاهتمت الدراسة بالبنية، ذلك أنَّ المنهج البنيوي – بخصائصه المتعددة ومزاياه الكثيرة – يصلح لاستعماله في مستويات اجرائية متعددة ومتباينة من حيث الجنس الأدبي، والنوع، والزمن والموضوعات ؛ ليوفر المنهج مفتاحًا مهما للنص المطري الذي تتنازعه أجناس أدبية متعددة، تتشكل أجنتها داخل أطار القصيدة المطرية.
- لذلك كانت الدراسة للنص المطري، ولتتبع تقنية المفارقة فيه ومعرفة جزئياته، من خلال فصل مكونات بنائها، فكانت (المفارقة في شعر احمد مطر).

*** قصة البحث**:

بدأت قصة هذا البحث من خارج الوطن، وتحديدا من بلاد اليمن السعيد، حين كنت مبتعدا من لهيب في جنة وطني الى نار الغربة والابتعاد في جنة عدن، فما أنْ التقي بأحد وأعرِّفه بميلي للشعر والأدب إلا وسألني عن احمد مطر، هل تعرفه؟ هل قرأت أشعاره ؟ أين هو الآن ؟ وتكررت هذه الأسئلة في أكثر من مكان من وطننا العربي الكبير، والمفارقة هي اني لم اكن اعرف شاعراً بهذا الاسم فللتعتيم الثقافي الأثر الأكبر في غيابه عن القارئ في العراق، ومعظم بلدان الوطن العربي فشعر احمد مطر ممنوع تداوله في العراق في تلك المدة الزمنية، فضلا عن كونه ممنوعا أيضاً في اغلب أقطار الوطن العربي. ومع ذلك فقصائده تتصدر المشهد الشعري الجماهيري، إذ يتداولها القراء خْفية من أعين السلطات. ومنذ ذلك الحين كان السؤال يلح في ذهني عن سبب ولع الناس بشعر احمد مطر، ألانه يكتب عن هموم شعبه، أم لسهوله لغته وبساطتها، ام لعنصر المفارقة (الكاريكاتورية)، أم لكل ذلك ؟

وكان الجواب عن ذلك يتطلب جرأة نقدية لا ادعي امتلاكها، الا انّ أستاذي الفاضل الدكتور شاكر هادي التميميّ، زرعها في داخلي برعما من خلال دراسة مادة النقد الأدبي في المرحلة التحضيرية لدراسة الماجستير، اذ الحَّ بصبر المعلم ونهج المتمرس الخبير على مطالبتنا بموضوعات ومؤلفات في النقد، كان لها طعم العلقم ومفعول الدواء في تأهيل الناقد، وتنمية ملكة النقد لديه. من هنا فانَّ الباحث يُسجل لأستاذه تحية الإكبار والاجلال لما سبق من فضله على هذا البحث، ثم كانت المفارقة لغزاً محيراً لم احصل على تطابق في تعريفها عند كل المهتمين بالنقد والأدب ممن طلبت مشورتهم، الا ان تطابق أرائهم كان في إشارتهم على الباحث بضرورة الحصول على الخارطة التي تؤشر ابواب المفارقة وتفك مغاليقها وتتجول في كهفها المظلم الذي كان مليئا بالدهاليز والالتواءات وقد حصلت على خارطة البحث وكانت رسالة الماجستير لأستاذي الفاضل الدكتور قيس الخفاجيّ الموسومة (المفارقة في شعر الرواد)، فحزمت أمري لدخول كهف المفارقة وكنت في حاجة إلى قنديل يضيء لي طريق البحث ويكشف لي عن زوايا ما كنت لأبصرها من دونه، فوجدته في شخص الأستاذة الفاضلة الدكتورة ناهضة ستار التي رافقتني في مسيرة البحث تضيء زواياه، وتنبه إلى مافاتني من مفاصله ومكوناته، وبقي أن أشير إلى انْ الكثير من أفكار هذا البحث أنتجها حوار مثمر مستمر في الجامعة والمقاهي والطرقات مع اخي وأستاذي الدكتور سلام الأوسيّ، فكانت بصماته واضحة على الكثير من مفاصل البحث. وفي قصة البحث أبطال آخرون أسهموا فيه برؤيا مثمرة أو تشجيع مجدٍ وهم كُثر اخص منهم أستاذي الفاضل الدكتور باسم الاعسم وأخي وصديقي الدكتور سرحان جفات فلجميعهم أفضال لاُ تنكر على البحث والباحث.

* فرضية البحث

تنطلق الدراسة من احد أسئلة الفلسفة الأربعة وهو (كيف)، إذ يحاول البحث الإجابة عن الكيفية التي توصل بها الشاعر إلى مفارقاته، فلم يتعامل البحث مع المفارقة بوصفها منتجا أدبيا تباين مع الاخر واختلف عنه من خلال دلالتها التي يفهمها الجميع، بل حاول الوصول إلى الأسس والقواعد التي شكلت الدلالة ، فالمفارقة مثل جبل الجليد لا تظهر منه الا القمة. فالمتلقي يتعامل مع المفارقة انطلاقا من دلالتها الظاهرة، امّا في هذا البحث فسنحاول الوصول جاهدين إلى الأسس التي توصل بها الشاعر إلى المعاني الدالة على المفارقة من خلال مستويات اللغة الثلاثة.

*** المتن والمنهج (المشاكل والمسوغات)**

بعد انْ شددت العزم على ان امضي في دراسة بنية المفارقة في النص المطري، اعترضت اندفاعي بعض الهواجس التي جعلت من اختياري لموضوعة البحث مشوبا ببعض التردد، ذلك انّ الكتابة عن شاعر ما زال منتجا يعني دراسة تجربة غير تامة ولا مكتملة، اما الرأي الذي خفف من قلقي، هو أن البحث يشتغل في ظاهره بارزة في نصوص الشاعر، إذ لم تكن المفارقة التماعات طارئة في بعض نصوصه، حيث توطنت المفارقة في متنه الشعري وامتدت معه. اما الهاجس الأخر، هو أن النص المطري كبير جدا وموزعُ في مجموعات شعرية متعددة، فضلا عمّا تفرق في الصحف والمجلات داخل الوطن العربي وخارجه. وقد تبدد هذا القلق بعد ان ركنت إلى ديوان يضم (٩) مجموعات شعرية، إذ يحتوي على (٤٨٢) قصيدة استغرقت (٥١٦) صفحة من القطع الكبير مطبوع في لندن سنة (٢٠٠٣م) بعنوان (الأعمال الشعرية الكاملة)، ولا ندَّعي ان الديوان يحتوي على جميع قصائد الشاعر، إلاّ انه يمكن ان يكون نموذجا كبيرا ومطمئناً للدراسة.

ان محاولة الباحث الابتعاد عن المنهجية النمطية للبحوث الأكاديمية، ولحاجة البحث إلى التعريف بحياة الشاعر في أثناء تناوله للمرجعيات السياقية في شعر احمد مطر –وهذا ما تطلبته منهجية البحث– وتجنباً للتكرار، كل ذلك جعل مادة التمهيد للبحث مقتصرة على التعريف بمفهوم المفارقة في النقد والأدب، والمعارف والعلوم المجاوره لها. وقد خلصنا من مادة التمهيد باستنتاج حاولنا من خلاله وضع أصابعنا على المعوقات التي وقفت حائلاً دون انتشار مصطلح المفارقة بوصفه احد المصطلحات المستقرة في النقد الحديث.

اما البنية فدرست على ثلاثة فصول، فضلا عن فصل آخر وجدناه مكملا في الوصول إلى الفهم الذي يقترب من الحقيقة وعساه يصيبها، فكانت فصول البحث متسلسلة على وفق مستويات اللغة، فالفصل الأول في الموسيقى (الصوت)، إذ سلط البحث إضاءة على الموسيقى الخارجية والموسيقى الداخلية في مبحثين منفصلين، اما في الفصل الثاني الذي تناول لغة الشاعر فكان بمبحثين أيضاً تناول الأول لغة الشاعر من الخارج فوصفها بعد الانجاز ودرس الثاني التراكيب الداخلية التي تشكلت منها اللغة، والمنهج نفسه تكرر مع فصل الصورة، اذ كانت بمبحثين تناول الأول وصفا للصورة بعد الانجاز فيما تتبع المبحث الثاني الآليات والطرق الموصلة اليها، وقد ارتأت لجنة المناقشة حذفها. اما الفصل الرابع الذي نراه يشترك بعلاقة كشف متبادل مع البنية فتناول موضوعات الشاعر المهيمنة في المبحث الأول، والمرجعيات السياقية وأثرها في تحديد

موضوعات الشاعر وبنية المفارقة لديه في المبحث الثاني ثم ختمنا البحث (الرسالة) بخلاصة لما توصل اليه البحث من نتائج متواضعة، كانت ثمارة التي لا نطلب منها الشبع بقدر ما نطلب فيها الطعم المتميز الذي نسعى الى تحقيقه بمشيئة الله.

لقد حاول الباحث جاهدا ان ينتج بحثا مختصرا رشيقا للتيسير على القارئ، الا انَّ محاولة الإمساك بكل تشعبات البحث وقفت حائلا دون ذلك، فضلا عن كون القصيدة عند احمد مطر لا تؤدي فهم المفارقة الا من خلال المقاطع الكاملة، فجعلنا ذلك في حرج شديد في اثناء عملية الاستشهاد بالنص ولعل خبرة الباحث المتواضعة وعدم توصله الى وسيلة تختصر البحث من غير خلل تعدُّ شيئا مضافا أسهم في استغراق البحث لمشوار طويل.

*** الدراسات السابقة**

لا يمكن للبحث العلمي مهما كانت درجة تميّزه وتفرده ان يدَّعى انه حلقه أولى في علم او مضمار معين من المعرفة، فالبحث هنا يمكن ان يكون حلقة متأخرة في دراسة المفارقة دراسة أكاديمية، اذ توجد دراسات لموضوعات المفارقة لها فضل السبق والإرشاد على هذا البحث منها ما اطلع الباحث عليه ومنها ما لم يطلع عليه سنوردها أملاً في إفادة الأخر السائر في درب البحث والمعرفة، وهي الاطاريح والرسائل الجامعية ومنها: (المفارقة في شعر الرواد) (المفارقة الروائية، الرواية العربية أنموذجا)، (المفارقة في شعر المتنبي) (المفارقة في الشعر الجاهلي)، (المفارقة في الشعر العربي المهجري الشمالي)، فضلا عن مجموعة من البحوث نورد منها: (المفارقة: نبيلة ابراهيم) (المفارقة في شعر أمل دنقل: سامح عبد العزيز الرواشده)، (المفارقة في شعر المتنبي: عبد الهادي خضير)، (المفارقة في متشائل اميل حبيبي: بسام قطوس)، (المفارقة في شعر محمود درويش: خالد سليمان) (المفارقة بنية الاختلاف الكبرى: سناء هادي عباس) وقد جمعت دراسة للدكتور ثائر مجيد العذاري جناحي البحث فكانت بعنوان (المفارقة في شعر احمد مطر). اما الدراسات عن الشاعر احمد مطر فهي نادرة، لعل أبرزها دراسة أكاديمية في جامعة غزة طبعت في كتاب بعنوان (عناصر الإبداع في شعر احمد مطر)، فضلا عن مجموعة من البحوث منها: (احمد مطر شاعر المنفى)، (الشعر بين طاووس وغراب)، (قراءة في شعر احمد مطر)، هذه الدراسات والبحوث هي ما اطلع عليها الباحث او سمع بها معترفا بفضلها، ولعل ما خفي عنه من غيرها كثير ايضاً يمكن لباحث آخر ان يكون قد اطلع عليها.

وبعد..

على الرغم من الطموح إلى انْ تكون النتائج التي توصل اليها البحث بمستوى ما بُذل فيه من جهد كبير وعناية صادقة إلا أنها تبقى من أعمال البشر القاصر، حيث لا كمال إلا لله عز وجل فما كان من إخفاق في هذا العمل فهو منّي وما كان من خير فحسبي الإسهام فيه ويبقى من حقي على أساتذتي أعضاء لجنة المناقشة ان يأخذوا بيدي من خلال توجيهاتهم الكريمة بما يرتفع بعملي الى المستوى الذي يليق بقسمي وكليتي وجامعتي ولهم على ذلك خير جزاء المحسنين.

وأخيراً...

نسال الله – عزوجل – أن يجعل عملنا المتواضع هذا كما نوايانا خالصا لوجهه وخدمة للعلم والسائرين في دربه. والحمد لله رب العالمين

الباحث

التمهيد

مفهوم المفارقة اصطلاحاً

(مُدْخل معرفي)

توطئة:

إن فكرة (المفارقة) هي الفكرة الأكثر جذباً في أحداث الحياة بعامة، وإشكاليات الثقافة وقضايا الادب في العالم بشكل خاص فالحياة هي مجموعة من المفارقات المحسوسة أو غير المحسوسة بسبب من طول المدة الزمنية التي يشغلها موضوع مفارقة ما. وإلا فكيف نفسر شدنا ومتابعتنا لأحداث فيلمٍ تاريخي قد عرفنا أحداثهُ من صفحات التاريخ، أو من خلال المعايشة الواقعية للأحداث؟ لا شك في ان المفارقة في الحياة، وهي التي لم تبهرنا في ارض الواقع بسبب من الانتقال الرتيب من خلال الزمن هي التي أبهرتنا في العمل الدرامي سواء كانت فلماً او مسرحية وان تحدث العمل الدرامي عن أحداث الواقع كما هي فعلاً.[١]

اننا لم نولد بوصفنا بشراً في ثقافة فقط، بل في ثقافة معينة منحتنا مجموعةً من السمات الاجتماعية، واللغوية، والتاريخية وغيرها من السمات التي تشكل ثقافة ما. وبقي الاختلاف الثقافي لغزاً، شيئاً ما، يفصلنا ويميزنا من غيرنا، وبقي من الإنسان طموحاً إلى التعرف على ثقافة الاخر، شعوباً، وأفراداً، لأنها غير ثقافته وان كان يمتلك ثقافة أفضل على وفق مقياسٍ معين[٢]، فلولا المفارقة بين الثقافات لما وجد هذا الطموح عند الإنسان في التعرف على ثقافة الآخر والتفاعل معها. والمفارقة ركيزة السياحة الاولى في العالم، وإذا كانت سياحة الناس من بلدان متأخرة في بلدان متقدمة مسوَّغة بحكم المنطق، فكيف نفسر سياحة سكان المدن المتطورة –على وفق المقاييس الحديثة– في مدن بسيطة من بلدان العالم الثالث؟ انه التطلع إلى الآخر لمعرفته، لان "المفارقة عامل شدٍ وتوتر حتى نعرف ما تؤول اليه من معرفة أو تفسير"[٣].

فإذا كان الامتياز الأول في معرفة كل الثقافات هو الأدب، فان انمياز لغة الأدب –بأجناسه المختلفة– من اللغة الاعتيادية هو مفارقة أولى وأصلية في كل أنواع الأدب نثراً وشعراً. فالأجناس الأدبية المعروفة المُعتَمدة والأجناس الأدبية الأكثر قانونية مثل الأنشودة الغنائية والملحمة، والمأساة –التي تكوُنُ أسس التحديد فيها شكلية– لا تسمح بإقامة أية مفارقة موضوعية[٤]، ومع ذلك فهي مفارقات انمازت من غيرها بلغة خاصةٍ من أسلوب بعينه. وقد شكلت بعض موضوعات الأدب مفارقة منطقية واجتماعية بمفارقتها الأس العقلي، والمنطقي عند المتلقي، كما في الأساطير

---

[١] ينظر: الأدب في عصر شكسبير، د. أ. م. تيليارد: ٨٣.

[٢] ينظر: التطلع نحو الآخر، سامي البير: ١٠٢.

[٣] الأدب في عصر شكسبير: ٩٢.

[٤] مدخل لجامع النص، جيرار جينيت: ٦٦.

القديمة، والقص الخرافي، وقد يفارق الأدب الأس الاجتماعي من خلال بعض الأجناس الأدبية مثل روايات الرومانس النقية.[١]

لقد انمازت النصوص العالية باستعمال المفارقة في بعديها اللغوي والميتالغوي، كما في النص القرآني خلال ظاهرة الالتفات الشائعة في القرآن الكريم، فضلاً عن المفارقات (الميتالغوية)[*] الاخرى، كما في قوله تعالى: **[بشِّرِ الْمُنَافِقِينَ بِأَنَّ لَهُمْ عَذَاباً أَلِيماً]**[٢]، وقوله تعالى: **[حَتَّى إِذَا جَاءَ أَمْرُنَا وَفَارَ التَّنُّورُ]**[٣]، فالبشرى لا تكون في العذاب، والتنور لايفور بالماء، وقد استعملت المفارقة في القص القرآني ايضاً كما في قصة نوح، إذ صنع سفينة في اليابسة لتشكل مفارقة للاخرين، ومدعاة للتفكير في أمرهم، وهذه مفارقة نصية لايشوبها غبار، تجلت خلال السرد القرآني المدهش.

أ-المفارقة في النقد الأدبي:

لو تأملنا كلمات مثل، التضاد، والتهكم، والسخرية، واللذع، لوجدنا انها تدل على معنى المفارقة، ولكنها لا تكفي لتعريفها، ولو بحثنا عن أصل معنى المفارقة لوجدنا تشابهاً واضحاً بين الكلمة الإغريقية (eironeia) بمعنى الرياء، والتصنع، والتمثيل، والهجاء، والسخرية، وتجريد الخصم من المميزات بطريقة هزلية، و(paradoxs) التي تدل على الضدية، والتناقض، والاختلاف على سبيل المجاز وان بدت غير ذلك بعد التأمل[٤].

كذلك مثلت المفارقة –عند بعض النقاد– المزج بين المتناقضات، والجمع بين الأشياء المتباعدة، وتعانق الشيء ونقيضه في كيان واحد، إذ يرى د. علي عشري زايد ان المفارقة تكنيك فني يستخدمه الشاعر، لابراز التناقض بين طرفين متقابلين بينهما نوع من التناقض، وقد يمتد هذا التناقض ليشمل القصيدة بأكملها[٥].

شايع هذا الرأي آخرون، إذ اعتقدوا ان المفارقة هي التناقض الظاهري أو هي: "ان تبدو مقولة ما في ظاهرها متناقضة أو غير معقولة، ولكنها تظهر بعد التفحص سليمة ومنطقية"[٦]، وقد

---

(١) ينظر: طبيعة الرومانس، ما هو الخير في رواية الرومانس النقية، جونثان كلر: ٣٨ (بحث).

(*) وهو مصطلح يشير الى البعد الدلالي للغة (النظرية الادبية، سمير سعيد حجازي: ١٢٥).

(٢) سورة النساء: من الآية ١٣٨.

(٣) سورة هود: من الآية ٤٠.

(٤) ينظر: معجم مصطلحات الأدب الإنكليزي، مجدي وهبة: ٢٨١.

(٥) ينظر: عن بناء القصيدة العربية، علي عشري زايد: ٣٧.

(٦) النقد التطبيقي التحليلي، د. عدنان خالد عبد الله: ٢٦-٢٧.

حاولوا ربطها بموضوع (الإرداف الخلفي) إذا كانت في الكلمة اما إذا كانت في الجملة أو النص فانها من المفارقات[1].

قد أكد (كلينث بروكس) على التشابه بين المفارقة (lorny) وما اسماه بالنقيضة (paradox)، وعدَّ المفارقة قيمة تعزى إلى الفن وبذلك انقذ المفارقة من كونها شكلاً بسيطاً ومحدداً من اشكال الكلام[2]. ويرى (اوكست فيلهلم شليكل): ان في المفارقة وظيفة هجائية أخلاقية وتقليصية[3].

مما تقدم يمكن ان نعرف ان التضاد، والتناقض، والمغايرة، هما السبل التي يتوصل بها الأدب إلى معانٍ أخرى، مثل السخرية، والهجاء، واللذع وغيرها من الأساليب التي تجتمع تحت خيمة المفارقة في النصوص الأدبية، وما هذه الأساليب الا صورٌ تظهر بها المفارقة في النص الأدبي. فالمفارقة على هذا: هي البنية التي تُسخر الأساليب المُعْتمدة على عناصر التناقض، والتضاد، والتغاير، كالسخرية، والإيهام، والتهكم، فتكون هذه الأساليب طرقاً موصلة بين التناقض والتضاد والتغاير من طرفٍ، والمفارقة من طرفٍ آخر.

بهذا تكون التناقضات والتضادات والاختلافات لبنات تشكلت منها صور مثل السخرية وغيرها لتتمثل في بنية النص مكونة ما يعرفه النقد الحديث بالمفارقة. وقد أكد هذا الدكتور قيس الخفاجي في تعريفه المقترح للمفارقة التي "هي: بنية تعبيرية وتصويرية متنوعة التجليات ومتميزة العدول على المستويات الايقاعية، والدلالية، والتركيبية، تستخدم بوصفها أسلوباً تقنياً ووسيلة أسلوبية، لمنح المتلقي التلذذ الأدبي، ولتعميق حسَّهِ الشعري بوساطة الكشف عن علاقات التضاد غير المعهودة بين المرجعية المشتركة الحاضرة، والغائبة، وبين الرؤية الخاصة، والمبدعة"[4]. ويرى (ميويك): ان المفارقة تنقسم على قسمين يصعب الفصل بينهما هما: المفارقة اللفظية، ومفارقة الموقف[5].

---

[1] ينظر: النقد التطبيقي التحليلي، د. عدنان خالد عبد الله: ٢٧–٢٨.

[2] ينظر: ما هو النقد؟ بول هيرنادي: ١٢٨.

[3] ينظر: المفارقة وصفاتها، د. سي ميويك: ٣٨.

[4] المفارقة في شعر الرواد، د. قيس الخفاجي: ٣٦ (رسالة).

[5] ينظر: المفارقة وصفاتها: ٦٧.

كذلك أصرَّ معظم النقاد على تقسيم ميويك للمفارقة وأضاف إليها بعض الدارسين مفارقة أخرى اسموها المفارقة الدرامية[١]، وقد شايع اغلب الدارسين هذا الرأي وعدَّها أحد الدارسين واحدةً من أساليب التشكيل في الشعر العربي المعاصر[٢].

فإذا ما سلمنا بهذا التقسيم لانواع المفارقة، فاننا نرى انه من باب تسمية الجزء باسم الكل، إذ ليس هناك مفارقة لفظية واحدة لا تمتلك اسماً آخر في المصطلحات النقدية القديمة والحديثة، فهي الهزء مرة، والسخرية أخرى، والتضاد، والإيهام، واللبس، والإبهام، والعدول، والإرداف الخلفي والانزياح والمخالفة، وكسر توقع القارئ والثنائية الضدية وغيرها من عشرات المصطلحات النقدية والبلاغية الشائعة. ولعل أهمية المفارقة في الأدب مسألة لا تحتمل الجدل فالأدب جميعاً يتصف بالمفارقة من حيث الجوهر[٣].

من هنا يمكن لنا ان نقول: ان المفارقة في الأدب بنية تسير بموازاة الشعرية وتَتَداخلُ معها في موضوعات كثيرة، لعل من أبرزها العدول والانزياح الذي يعدُّ من متكآت الشعرية وفي الوقت نفسه من ضروريات المفارقة. وقد عدَّ أحد الدارسين المفارقة أحد ركني الشعرية، إذ قال: "ارتأينا النظر في اللغة الشعرية من خلال زاويتين اثنتين: زاوية المفارقة، وزاوية المفاهيم المؤسسة"[٤].

ان الذي نراه، هو ان المفارقة والشعرية صنوان يَطْغى أحدهما على الآخر في النصوص الأدبية، ولا يمكن لنصٍ يتصف بالأدبية ان يكون خالياً من كليهما وبنسب متفاوتة. فالمفارقة لا تظهر في النصوص الأدبية على المستوى الدلالي فقط –كما يعتقد ذلك الكثيرون– وان استحوذت الدلالة على النصيب الأوفر في إظهار المفارقات، إلا ان الإيقاع له شراكة لا تنكر، فضلاً عن التركيب في بنية النص الأدبي والأسلوب. ولقد استقر كثير من النقاد قديماً وحديثاً على عدِّ الموسيقى الشعرية أحدى الوسائل المرهفة التي تمتلكها اللغة للتعبير والإيحاء[٥]. لما لها من قدرة على الكشف عن ظلال المعاني وما تغمر به المتلقي من حالات نفسية معقدة في ما تفجره الموسيقى الشعرية من تشويق وإثارة ومفاجأة[٦]. ويتوسل الشعر متمايزاً من النثر بالموسيقى في سبيل إثارة الشعور، وتحريك الوجدان، أو بعث الإحساس بالجمال معبراً عن عاطفة وانفعال معين،

---

(١) ينظر: على سبيل المثال لا الحصر، دليل الناقد الأدبي، د. ميجان الرويلي و د. سعد البازعي: ١٨٠، وأيضاً المفارقة في متشائل اميل حبيبي، د. بسام قطوس: ٧٨ (بحث).

(٢) ينظر: الرؤيا والتشكيل في الشعر العربي المعاصر، د. سلام الأوسي: ١٢٩ (أطروحة).

(٣) ينظر: المفارقة وصفاتها، ميويك: ١٥.

(٤) ينظر: اللغة الشعرية، محمد كنوني: ١٥.

(٥) ينظر: الأدب وفنونه، محمد مندور: ١٢٩، وأيضاً دراسات نقدية، عثمان موافي: ١٣٣.

(٦) ينظر: مبادئ النقد الأدبي الحديث، ريشاردز: ١٩٢.

"ولا شك في ان تنوع الإيقاع يعكس التغيرات التي تحدث في بنية القصيدة على مستوى الرؤيا، والصور، والإحساس"[١].

فإذا كان الشعر العمودي يعتمد في تكرار الإيقاع عن طريق "تكرار ضربة أو مجموعة من الضربات بشكل منتظم على نحو تتوقعها الأذن كلما آن أوانها"[٢] فان هذا أدى إلى كون المفارقة في الشعر العمودي أقل منها وجوداً في الشعر الحر، الذي أصبحت المفارقة من أبرز تقنياته اللغوية وتكثفت عند شعراء قصيدة النثر لأنها عنصر دهشة وإثارة في شعرية النص[٣].

اما التركيب فان له اليد الطولى في تشكيل المعاني التي تُفهم من خلالها المفارقات في النص الأدبي، فمن الواضح ان التعبير، والجمال الفني، لا يتوقفان على الدلالة المعنوية للألفاظ والعبارات، بل تتفاعل عدة مؤثرات يكتمل بها الأداء الفني فضلاً عن الإيقاع الموسيقي، فان "طريقة تناول الموضوع والسير فيه أي: الأسلوب الذي تُعرض به التجارب وتُنسق على أساسه الكلمات والعبارات"[٤] له الأثر البالغ في إظهار المعنى.

اما أهم عناصر المفارقة هي: (المرجعية المشتركة) وتشمل كل ما هو مشترك، وعام، وشائع، وسائد، ومن عناصر المفارقة أيضاً (الرؤية الخاصة)، لان الشاعر يرى ان المرجعية المشتركة منجزٌ غيري فهو يسعى جاهداً لإثبات منجزه الشخصي، ويعدُّ (التضاد) من العناصر الأساسية، إذ يزداد اثر المفارقة كلما ازداد صدم التضاد، و(القصدية) من عناصر المفارقة أيضاً لان المفارقة طريقة تفكير شعري مقصود، أما العنصر الخامس فهو (الإحساس بالمفارقة) من لدن المتلقي ويساعد كسر التوقع كثيراً في الإحساس بالمفارقة، اما العنصر الأخير فهو (إمكانية تأويلها)، إذ انّ التأويل هو الشيء الوحيد القادر على القضاء على التناقض الظاهري الذي تتماز به المفارقة في النص الأدبي[٥].

فالمفارقة تشير إلى مزية أسلوبية تقوم بدورٍ في الحياة وفي الأدب، يمكن الاهتداء إليها من خلال القراءة الواعية الصحيحة. ولو اردنا إحصاء مشاهير الكتاب الذي تمتاز اعمالهم بوجود المفارقة لكان علينا ان نسرد مسرداً طويلاً في الأدب العربي والعالمي، كالجاحظ (٢٥٥هـ) في

---

[١] جماليات النص الشعري، محمد مصطفى ابو شوارب: ١٦٢.

[٢] التعبير الموسيقي، د. فؤاد زكريا: ٢٧.

[٣] ينظر: الرؤيا والتشكيل، د. سلام الأوسي: ٢١٧-٢٢٠.

[٤] النقد الأدبي، أصوله ومناهجه، سيد قطب: ٣٣.

[٥] ينظر: المفارقة في شعر الرواد، د. قيس الخفاجي: ٣٧-٤٩.

بخلائه، وبديع الزمان الهمداني (٣٩٨هـ) في مقاماته، وأبي حيّان التوحيديّ (٤٠٢هـ) في نثره، فضلاً عن وأفلاطون، وهوراس، وشكسبير، ومولير وغيرهم[١].

ان ما يؤكد أن المفارقة مزية أسلوبية هو: الطريقة التي حاول بها (ريتشارد وازيفور ارمسترونج) في رصد استجابة طلابه لنصوص لا يعرفونها، فقد أخفى اسم المؤلف وتاريخ النشر وعصره وأصلح الشواذ الهجائية حتى لا تدل على حقبة زمنية، فوجد ان انجح النصوص هو ما اسماه شعر الاستقطاب (poctryinclusion) المتسم جوهرياً بالمفارقة، فعلل ذلك بأن المفارقة تصل بالقارئ إلى حالة الحس المتزامن (synaesthesia)[٢].

فالمفارقة إذن كسرٌ لتوقع المتلقي على مستويات اللغة الثلاثة: الصوت، والتركيب، والدلالة. ويفترق مفهوم (كسر التوقع) عن مفهوم (خيبة التوقع)، فالأول هو: مقصدية فنية لانزياحات أسلوبية وهو رهين بالملفوظ اللساني، اما خيبة التوقع فهو: مفهوم يشيده المتلقي لقياس التغيرات التي تطرأ على بنية التلقي من خلال التاريخ[٣].

في حين عالج (ماريك فينلي) المفارقة من منظور أسلوبي بلاغي فاخذ برأي البلاغيين الجدد المعروفين بجماعة (مو) الذين يركزون في تعريف المفارقة على التعارض المتمثل في بنائها، فالمرسل يقول (شيئاً) ويعني (شيئاً آخر)، أو يفهم المتلقي (شيئاً آخر)، وقد يقول المرسل شيئاً وشيئاً آخر في الوقت نفسه[٤]، وقد ورد هذا المعنى في موضوع (الإيهام) في البلاغة العربية "وهو: ان يكون للفظ معنيان احدهما قريب والآخر غريب فالسامع يسبق فهمه إلى القريب مع ان المراد هو البعيد"[٥]، والمفارقة في المفهوم التداولي تفترق عن المفارقة في الاصطلاح النقدي، كما أشار إلى ذلك (كورتاشار) في ان المفارقة في التداول تتجاوز البعد اللغوي إلى البعد (الميتالغوي) سواء في أقوال الشخصيات أو في معالجة المواد النصية[٦]، اما المفارقة في المصطلح النقدي فان حدودها لا تتجاوز اللغة في النصوص الأدبية على الرغم من انها لا تنمو، ولا تظهر الا في أحضان المعنى.

---

[١] ينظر: المفارقة وصفاتها، ميويك: ١٥.

[٢] ينظر: دليل الناقد الأدبي، ميجان الرويلي، و سعد البازعي: ٢٧٧.

[٣] ينظر: نظرية التلقي، أصول وتطبيقات، د. بشرى موسى صالح: ٣٢.

[٤] ينظر: المفارقة في متشائل اميل حبيبي، د. بسام قطوس: ٧٩.

[٥] نهاية الإيجاز، فخر الدين الرازي: ٤٨.

[٦] ينظر: أدب أمريكا اللاتينية، مورينو: ٢٨.

يتضح لنا من خلال هذا العرض السريع والمكثف لمصطلح المفارقة، انه يشمل الكثير من المصطلحات الأخرى التي تدل على المفارقة في صورةٍ من صورها، يزاد على انها بنية نصية تُعزى إلى الفن الأدبي، وليست شكلاً تعبيرياً مبسطاً، وانها تُنازع مفهوم الشعرية في بعض عناصره، وقد تُعدُّ ركناً من اركان الشعرية في المنظور النقدي.

ب-المفارقة في الفلسفة وعلم المنطق:

حظيت المفارقة بنصيب لا يستهان به في علمي الفلسفة والمنطق، حيث تعامل الفلاسفة مع مفهوم المفارقة على انها وسيلة مهمة من وسائل التأثير، ولما كانت الفلسفة هي سيدة العلوم وجامعة لها، اتسع معها مفهوم المفارقة عند الفلاسفة في محاولاتهم تطبيق القوانين العلمية الصرفة على الكون بأسره فتكونت من ذلك المفارقات الكونية (cosmological paradoxes)، وهي: عبارة عن "صعوبات (تناقضات) تنشأ من المحاولات الخاصة بمد القوانين الفيزيائية المتعلقة بأجزاء محددة من الكون إلى الكون ككل"[١]، واهم المفارقات الكونية في إطار فيزياء نيوتن مفارقة (نيومان وسيلجر) الخاصة بالجاذبية ومفارقة (سيزوواولير) الخاصة بالأشعة الكونية ويمكن إزالة هذه المفارقات في إطار الفيزياء التقليدية، إذ تزول هذه المفارقات لكي تنشأ صعوبات أخرى. ويمكن النظر إلى هذه المفارقات على انها تحذير ضد أية محاولة للتناول المبسط لمشكلات الكون[٢].

كذاك تناول المناطقة مفهوم المفارقة في باب دراسة المحمولات المفردة والمركبة، فالمفارقة عند ابن رشد هي: كذب المفرد وصدق التركيب مع كون المفردات المكونة له كاذبة[٣]، وقد نظر أرسطو إلى المفارقة على انها: صدق الموضوع من جهة وكذبة من جهة أخرى دون الالتفات إلى التركيب والأفراد في المحمولات معتمداً على التباين بين الصور التي تَفْهم بها مجموعة المتلقين الفكرة الواحدة[٤].

في حين كان مفهوم المفارقة عند معظم الفلاسفة الأوائل هو التباين بين الافراد والتركيب صدقاً أو كذباً شريطة ان يكون التركيب صادقاً عن طريق البرهان، اما إذا كان التركيب النهائي كاذباً مع كون محمولاته المفردة صادقة فهو من باب المغالطة ولا يمكن عده من المفارقات، لان المفارقة لا تصح إلا ان يكون تركيبها النهائي صادقاً[٥].

---

[١] الموسوعة الفلسفية، وضع لجنة من العلماء والأكاديميين السوفاتيين: ٤٨٧.

[٢] نفسه والصفحة نفسها.

[٣] ينظر: تلخيص السفسطة، ابن رشد: ٣٠-٣٢.

[٤] ينظر: المنطق، ارسطو: ج٣/ ٧٩٥-٧٩٩.

[٥] ينظر: النقد المنطقي لابن رشد، د. باسمة جاسم الشمري: ٩٠.

اما بعض الفلاسفة فقد فهم المفارقة على انها: "التعارض بين المعرفة العامية الصحيحة بالاستقراء والمعرفة العلمية الصحيحة بالبرهان"[1].

يجب هنا ان نحترز من الخلط بين مصطلح المفارقة (paradoxeas) ومصطلح آخر هو المغالطات المنطقية (logical Fallseies). فالمغالطة المنطقية هي: "القياس الذي لا تكون مواده من اليقينيات، أو المشهورات المسلمات أو كانت منها ولم تكن صورة القياس صحيحة على حسب قوانينه فيكون القياس شبيهاً بالحق واليقين أو شبيهاً بالمشهور مادة أو هيئة فيلتبس امره على المخاطَب –بفتح الطاء– وهو قصدي بالضرورة"[2].

ان الغرض من المغالطة هو (التبكيت)، والتبكيت من بَكَتَ وبَكته بالحجة، أي: غلبه والتبكيت كالتقريع والتعنيف[3]، وهو على درجات فان كانت مواده من اليقينيات فهو (تبكيت برهاني)، وإذا كانت مواده من المشهورات المسلمات فهو (تبكيت جدلي)، وان كانت مواده لا من اليقينيات ولا من المشهورات المسلمات أو كانت منهما ولم تكن على وفق صور القياس الصحيحة فهو (تبكيت المغالطة)، وإذ كان الغرض من المغالطة هو التبكيت فان الغرض من المفارقة عند أهل الفلسفة هو التغريب والإدهاش، والمفاجأة المراد منها التأثير في المتلقي، وهذا هو الفرق الأول، اما الفرق الثاني فهو كون المغالطة قصدية دائماً، اما إذا كانت عفوية أو نتيجة السهو فانها تخرج من باب المغالطة إلى باب الخطأ، اما المفارقة فيمكن ان تكون قصدية كما يمكن ان تكون عفوية، وان مال بعض الفلاسفة إلى قصديتها أيضاً[4]، ومن الفروقات المهمة الأخرى بين المغالطة والمفارقة هي كون الأولى توهم بأنها قائمة على دليل عقلي أو استقرائي وتأملها يثبت خلاف ذلك، اما المفارقة فإنها تصح عقلاً أو استقراء، وان بدت للوهلة الأولى وكأنها غير صحيحة[5].

اما (الساوي) فقد ربط في مقدمة كتاب (البصائر) مفهوم المفارقة بمفهوم التصور والتصديق، فكل تصور يصلح عليه اكثر من مصداق هو مفارقة، شريطة ان تكون المصاديق عقلية، فإذا كان احدها عقلياً والآخر غير ذلك، فان المصداق الاخر يندرجُ تحت مفهوم المغالطة،

---

(1) العقلانية التطبيقية، غاستون باشلار: ٢٠٠.

(2) المنطق التعليمي، عبد الجواد الإبراهيمي: ٣٧١.

(3) لسان العرب، ابن منظور: مادة بكت.

(4) ينظر: المنطق التعليمي: ٣٨٢.

(5) ينظر: نفسه: ٣٢١.

والمشهور عند أهل المنطق، ان لكل تصور مصداقاً واحداً، وقليلاً ما يكون للتصور الواحد أكثر من مصداق[١].

اما (جوبلو) فقد ربط المفارقة بالغموض، إذ يقول: "نحن نقول ان تصوراً ما واضحاً، إذا عرفنا بأي التجارب والعمليات المنطقية نستطيع ان نحقق الأحكام الممكنة التي يكون هذا التصور الواضح محمولها، اما إذا وضح التصور وخفيت أحكامه مع إمكانية البرهنة عليها من قبل الغير فانه من المفارقات"[٢]، ويكون بذلك قد اخرج الخوارق والمعجزات من مفهوم المفارقة، لان المعجزة: "عبارة عن واقعة صحيحة لا تمتلك منطقاً عقلياً أو آلية صحيحة في وقوعها"[٣].

على حين يرى (السهروري) انه لا يُطلب في العلوم البرهنة على قضايا جزئية ولكن ما يُطلب هو الحكم الكلي العام، فان اختلف الحكم الكلي من تأويل إلى آخر فهو من باب المفارقة التي يجب صحتها منطقياً[٤] مقترباً، بذلك من رأي أرسطو في المفارقات. وقد ارتبط الجانب المنطقي لنظرية الأنماط (Theory of caltypes) بالمفارقات والتناقضات وهذه النظرية التي اكتشفها (رسل وو ابتهد) حملت حلاً لأغلب مشاكل الفلسفة[٥] تبين من خلالها ان قضيتين لا تصحان معاً (متناقضتين) يمكن البرهنة على كل منهما وبالدرجة نفسها، ومثالها (حلاق في قرية معينة يحلق فقط لكل الأشخاص في القرية الذين لا يحلقون ذقونهم لانفسهم فهل هو يحلق ذقنه لنفسه؟)[٦].

على هذا تكون المفارقات في المنطق الصوري: "هي التناقضات التي تحافظ على الخط الصحيح في الاستدلال"[٧].

نجد ان المفارقة ارتبطت ايضاً بمفهوم الإحراج (Aporia) الذي اكتسب معنىً فلسفياً في أعمال أفلاطون وأرسطو. فقد عَرَّفَ أرسطو المصطلح بأنه: "تكافؤ بين استعدادات متضادة"[٨]، اما عند الفلاسفة العرب فان الإحراج دليل منطقي يَعْتَمدُ على مسايرة الخطأ حتى اقترابه من النهاية

---

(١) ينظر: المنطق الصوري منذ ارسطو وتطوره المعاصر، علي سامي النشار: ١٣١.

(٢) نفسه: ١٤٢.

(٣) المنطق نظرية البحث، جون ديوي: ٩٢.

(٤) المنطق الصوري منذ أرسطو وتطوره المعاصر: ١٠٣.

(٥) ينظر: المنطق الرمزي، نشأته وتطوره. د. محمد فهمي زيدان: ٢٤٧.

(٦) ينظر: المنطق نظرية البحث: ٣٦٩.

(٧) الموسوعة الفلسفية، وضع لجنة من العلماء والأكاديميين السوفياتيين: ٥٤٨.

(٨) نفسه: ١١.

فيُظهرُ دليل منطقي يفنده من أصل محمولاته[١]، وهذا الرأي ينسجم مع قصائد الضربة التي لاقت رواجاً في الشعر العربي المعاصر.

ثم ان مفهوم المفارقة يقترب أيضاً من النقائض اللغوية (semantic Antiobn omies) ومثالها التعامل مع نص يحتوي على جمل من صميم النص وضعت بين أقواس تقول احداها: (جميع الجمل الواردة بين قوسين في هذا النص كاذبة)، وتنشأ النقائض من هذا النوع في الحالات التي تحتوي فيها اللغة التي يتم فيها تركيب النقيضة على اسماء خاصة بتعابيرها، وفي الوقت نفسه على محمولات (صادقة)، و(كاذبة)، و(منطقية بحكم سواها)، وهناك طرق مختلفة لرفع النقائض اللغوية منها التفرقة بين اللغة الشيئية وما بعدها، أي: اللغة الشارحة، ثم التعريف الدقيق للمحمولات المتطابقة في ما بعد اللغة[٢]، وقد شكل هذا التفسير عند الفلاسفة مأزقاً حقيقياً فالقراءة التي تزعم بانها لا تفعل شياً سوى شرح النص إنما تؤول إلى الحلول محله ويتجلى هذا المأزق في التفاسير والشروحات الموضوعة للنصوص المقدسة، فكل تفسير يزعم أصحابه بأنه التفسير الصحيح دون غيره من التفاسير، وانه يمثلُ روح النص، وهو الاقرب للحقيقة. بيدَ أن التأكد على أحقية، أي تفسيرُ من التفاسير دون غيره لا يعنى به فقط استبعاد التفاسير الأخرى، بل يعنى به أيضاً إقصاء النص المراد تفسيره والحلول محله وهذا من المفارقات المنطقية المعروفة بحلول الفرع محل الاصل[٣].

غير ان بعضهم قد اعترض على هذه الفكرة معتقداً بضرورة الفصل بين التفسير (Lexeyese) والهرمينوطيقيا (hermeneytique) الذي هو فن التأويل، لان التفاسير المتعددة للنص الواحد لا يمكن لها ان تتباين مع بعضها، إذا وَضَحت مرجعياتها اللغوية من ناحية الدلالة.

أما الهرمينوطيقيا فلها أن تختلف، وتتباين مع بعضها بعضاً، وعن النص الأصل لأنها غيره، بل هي نص آخر[٤].

اما تعريف المفارقة المتصل بالمعيارية فانه اقرب التعريفات المنطقية إلى مصطلح المفارقة في النقد الأدبي الحديث، فالمفارقة في أحد تعريفاتها المنطقية هي: "كسر معيارية الأشياء"[٥]. والمعيارية في علم المنطق هي: "الانسجام بين الكم والكيف"[٦] ومثالها ادعاء احدهم ان قدح ماء

---

(١) ينظر: المنطق الصوري منذ أرسطو وتطوره المعاصر: ١٠٣.
(٢) ينظر: المنطق نظرية البحث، جون ديوي: ٥٨١.
(٣) ينظر: نقد الحقيقة، النص والحقيقة، على حرب: ١٦.
(٤) ينظر: الفلسفة والتأويل، نبيهة قاره: ٩.
(٥) المنطق نظرية البحث: ١٨٨.
(٦) نفسه: ١٧١.

فارغ يساوي عشرة كيلو غرامات مثلاً، فان هذا الادعاء يفاجئ المتلقي ويصدمه لعدم الانسجام بين الكم والكيف من خلال استقرائه للمماثل من الأقداح، ومع هذا فان الأمر ليس من المستحيلات عقلاً، فهناك معادن أو سبائك غير شائعة يمكن ان تحقق هذا الادعاء، كما يعرف ذلك دارسو علم الكيمياء(١).

من خلال ما تقدم نستدل على ان المفارقة عند أهل المنطق تتحرك بين التناقض، والتضاد، فالمفارقات، "هي التناقضات المنطقية الشكلية"(٢)، اما التناقضات الجوهرية فليست من المفارقة في شيء، على ان النقائض: (هي الأشياء التي لا تجتمع ولا ترتفع) مثل الحياة، والموت، إذ لا يمكن ان نجمعهما في شيء واحد فنقول: حي وميت في الوقت نفسه ولا يمكن ان نرفعهما فنقول عن شيء: لا حي ولا ميت في الوقت نفسه.

اما الأضداد فهي (الأشياء التي لا تجتمع ولكنها ترتفع) مثل الألوان الأسود والأبيض فانها لا تجتمع ويمكن لنا ان نرفعهما فنقول: لا اسود ولا ابيض، بل هو لون آخر.(٣)

من هنا نفهم ان المفارقة في الفلسفة والمنطق –وان كانت قد شكلت أساساً طبيعياً للمفارقة في النقد– قد قصرت عن المفارقة في النقد الحديث، إذ تجاوزت المفارقة في النقد الحديث النقائض والأضداد لتصل إلى التغاير والانتقال والتباين، فضلاً عن التناقض والتضاد لتعدها من مفردات المفارقة.

جـ-المفارقة في البلاغة العربية:

إذا كان الأصل في البلاغة، هو مطابقة الكلام لمقتضى ظاهر الحال، فان البلاغة العربية لم تهمل العدول عن الظاهر إلى ما يقتضيه الحال في بعض مقامات الكلام لاعتبارات يراها المتكلم. وقد اصطلح أهل البلاغة على ظاهرة العدول "باخراج الكلام على خلاف مقتضى الظاهر"(٤). وقد وجد السكاكي ان لإخراج الكلام لا على مقتضى الظاهر أساليباً معينة، "إذ ما من مقتضى كلام ظاهري إلا ولهذا النوع مُدخلاً فيه بجهة من جهات البلاغة على ما تنبه على ذلك منذ اعتنينا بشأن هذه الصناعة، وترشدُ إليه تارة بالتصريح، وتارة بالفحوى، ولكل من تلك الأساليب عِرْقٌ في البلاغة يتشرب في أفانين سحرها، ولا كالأسلوب الحكيم فيها وهو ان تلقى المخاطب بغير ما يترقب"(٥).

(١) المنطق نظرية البحث، جو ديوي: ١٩٠.
(٢) الموسوعة الفلسفية، وضع لجنة من العلماء والأكاديميين السوفاتيين: ٥٤٨.
(٣) ينظر: المنطق، الشيخ المظفر: ٤١/٢.
(٤) ينظر: جواهر البلاغة، احمد الهاشمي: ١٥٢.
(٥) مفتاح العلوم، السكاكي: ١٥٥.

دُرست ظاهرة العدول ايضاً عند دراسة علم المعاني في البلاغة العربية ومنها تجاهل العارف، والقلب، والتعبير عن المضارع بلفظ الماضي، وعكسه والتعبير عن المستقبل باسم الفاعل، فضلاً عن الالتفات بصوره الستة[١]، والذي الحقه بعض الدارسين إلى علم المعاني[٢].

فالالتفات هو: "نقل الكلام من حالة التكلم والخطاب والغيبة إلى حالة أخرى"[٣] وقد زاد بعضهم على ذلك في ما أسموه بالالتفات الغريب[٤]، ويرى فيه السكاكي انه: "إذا انتقل من أسلوب إلى أسلوب أدخل في القبول عند السامع وأحسن تطرية لنشاطه وأملأ باستدرار أصغائه"[٥]، ولو أمعنا في تأملنا نلحظ الاتصال بين الالتفات والأسلوبية المعاصرة من جهة احدى نظرياتها المهمة وهي نظرية العدول السياقي التي جاء بها (ريفاتير) التي تتخذ السياق قاعدة وأصلاً لقياس العدول والانحراف[٦]. فالسياق الأسلوبي عند ريفاتير هو: نموذج لغوي ينكسر بعنصر غير متوقع وينجم عن الاختلاف بينهما (بين النموذج والعنصر الجديد) تضاد يدعى بالمثير الأسلوبي، والقيمة الأسلوبية للتضاد تكمن في نظام العلاقات بين العنصرين[٧]، أي: "المسلك الأسلوبي، الذي يعتمد على ثنائية بنيوية هي السياق والمخالفة"[٨]، وإذا تأملنا أكثر التعريفات شيوعاً لمصطلح المفارقة التي هي كسر لتوقع المتلقي[٩]، نجد ان المفصل الذي ارتبطت به ظاهرة الالتفات مع نظرية العدول السياقي يكمن في مصطلح المفارقة. فإذا كانت نظرية العدول السياقي تعتمد على احد الظواهر الأسلوبية المتحققة فعلاً في سياق معين، التي تتمثل بحال المخاطبين، والبيئة الزمانية والمكانية، وان هذه الظواهر تؤثر في المتلقي وتعمل على اثارة انتباهه[١٠]، فمن هنا بالتحديد يمكن ان نجد الترابط بين نظرية العدول السياقي التي تمثل الأسلوبية المعاصرة وأسلوب الالتفات في

---

(١) ينظر: جواهر البلاغة، احمد الهاشمي: ١٥٢-١٥٤.

(٢) ينظر: البلاغة عند السكاكي، د. احمد مطلوب: ١٥٢.

(٣) جواهر البلاغة: ١٥٢.

(٤) ينظر: بديع القرآن، ابن أبى الاصبع المصري: ٤٥.

(٥) مفتاح العلوم، السكاكي: ٩٥.

(٦) ينظر: بنية اللغة الشعرية، جان كوهين: ١٠٣.

(٧) ينظر: علم الأسلوب، د. صلاح فضل: ١٩٣.

(٨) اللغة والإبداع، مبادئ علم الأسلوب العربي، د. شكري عياد: ٩٢.

(٩) ينظر: المفارقة في متشائل اميل حبيبي، د. بسام قطوس: ٨١.

(١٠) ينظر: اسلوبية الالتفات، نوافل يونس الحمداني: ٢٦ (رسالة).

البلاغة العربية[١] على ان القاسم المشترك بينهما بعد التأمل هو المفارقة، وقد أشار الدكتور نصرت عبد الرحمن إلى الرابطة الوثيقة بين الالتفات وقيمة نقدية حديثة قال: انها المفارقة[٢].

وقد شغلت المفارقة حيّزاً لا يستهان به عند تناول البلاغة العربية لمفردات البيان، فإذا كانت المفارقة في إحد مفهوماتها هي العدول والاتساع، فان القاضي الجرجاني قد ربط الاتساع والتوسع بالاستعارة فقال: "فأما الاستعارة فهي احد أعمدة الكلام وعليها المعوَّل في التوسع والتصرف وبها يُتوصل إلى تزيين اللفظ وتحسين النظم والنثر"[٣]، ونبه عبد القاهر الجرجاني على أهمية الاتساع والتخيل، وجعله سبيلاً إلى الإبداع، واختراع الصورة والمعاني فقال: "وهناك يجد الشاعر سبيلاً إلى ان يُبدع ويُبدي في اختراع الصور، ويعيد ويُصادف مضطرباً كيف شاء واسعاً ومدداً من المعاني متتابعاً"[٤]، ولو تأملنا مفردتي (يبدع، اختراع) لوجدنا انهما تعنيان مفارقة الشائع والمعروف من كلام الآخرين ونظمهم وصورهم الشعرية مقترباً بذلك من غاية المفارقة وهدفها في المصطلح الحديث، الا وهو الإدهاش. فالإدهاش لا يكون في النفس الا ان تقع على غير المتوقع.

اما ابن الأثير فانه يرى في العدول عن الحقيقة إلى المجاز انما يكون سبباً واضحاً لطلب التوسع في الكلام واستشهد بقوله تعالى: **[ثُمَّ اسْتَوَى إِلَى السَّمَاءِ وَهِيَ دُخَانٌ فَقَالَ لَهَا وَلِلأَرْضِ ائْتِيَا طَوْعاً أَوْ كَرْهاً قَالَتَا أَتَيْنَا طَائِعِينَ]**[٥]، فالأرض والسماء من الجماد الذي لا يصح النطق منه، وقد جاءت هنا من باب التوسع[٦]، وعدَّ بعض المحدثين الاستعارة والمجاز انحرافاً للغة عن طبيعتها الاصلية[٧]، وقد حاول الدكتور شكري عيّاد الربط بين الاتساع والتوسع عند البلاغيين القدماء ومصطلح الانحراف في الأسلوبية الحديثة[٨].

اما بعض الدارسين فيرى في التشبيه حلاً لبعض المتناقضات، لان المشبه ليس هو المشبه به ومع ذلك فان به شيئاً ما يذكرنا به، ولهذا السبب فان "التشبيه يقول لنا وهو يطرح نفسه بصفته وسيطاً للتناقض و(منجياً) له في الوقت نفسه"[٩]، وهذه العقدة هي التي تُشكل أساس الصورة الفنية

---

[١] ينظر: نظرية اللغة في النقد الأدبي الحديث، د. عبد الحكيم راضي: ٢٤٩.
[٢] ينظر: الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث، د. نصرت عبد الرحمن: ٢٠١.
[٣] الوساطة بين المتنبي وخصومه، القاضي الجرجاني: ١٢٨.
[٤] اسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني: ٢٥١.
[٥] سورة فصلت: آية ١١.
[٦] ينظر: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ابن الأثير: ٧٨-٨٢.
[٧] ينظر: نظرية المعنى في النقد العربي، مصطفى ناصيف: ٥٨.
[٨] ينظر: اللغة والإبداع مبادئ علم الاسلوب العربي، شكري عيّاد: ٧٨-٧٩.
[٩] نظرية الأدب، غ. ل. ابراموفنش وآخرون: ١٥٦.

بين المشبه والمشبه به، إذ تخلق بينهما حالة يطلق عليها المعايشة (symbiosisi) التي تنمو لتصبح كياناً حياً مما يقترب بها من معنى المفارقة التي هي تناقضات متعايشة[1]. ولا يمكن ان نبخس التشبيهات البعيدة حظّها من المفارقة، كقولك: (فلان كالأسد) مع وضع قرينة توحي بأن المراد هنا ليس الشجاعة والإقدام، بل في رائحة فمه وكلما كان التشبيه طريفاً وبعيد المرمى كان أكثر بلاغة، إذ لم يُطلب به الإيضاح[2].

فان دققنا النظر في المجاز، رأينا ان اغلب ضروب المجاز المرسل والعقلي لا تخلو من مبالغة بديعة، إذ ان جميع المجازات عبارة عن مفارقات في أول وضعها وقد افقدها التكرار صفة المفارقة. ان في موضوعات علم البيان في البلاغة العربية من استعارة أو تشبيه وكناية وغيرها من حيث الابتكار، وروعة الخيال وما تحدثه من اثر في نفوس سامعيها مجالاً فسيحاً للإبداع واقتراباً شديداً من المفارقة في الاصطلاح النقدي الحديث.

البلاغة العربية درست ايضاً موضوعة الطباق والمقابلة دراسة اقتربت بهما من مفهوم المفارقة عند دراستها لعلم البديع في البلاغة العربية، فالطباق في تعريفه الأكثر قبولاً والأكثر واقعية هو: "وضع الجمع بين فكرتين متناقضتين بسمة أو ميزة واحدة من ميزاتها"[3]، فإذا كانت في المفردة سميت طباقاً لان البلاغيين قد فرقوا بين الطباق في المفردة وفي الجملة، إذ أطلقوا على الثاني اسم المقابلة فالاول تضاد بين كلمتين، والثاني تضاد بين عدة معانٍ، إذ جعل بعضهم للعدد في حد ذاته قيمة مهمة، الا ان المهم ان يحسن المبدع توظيف النص كله عندما يصبح التقابل مرتكزاً بنائياً يرتكز عليه النص في مكوناته وعلاقاته، ولو ان البلاغيين عمقوا من نظرتهم لفكرة التضاد والتقابل في حد ذاتها لتجاوزوا هذا الموقف الشكلي[4]، فالمتقابلات المتضادة شيء من صميم مفهوم المفارقة في المصطلح الحديث. وفضلاً عن الطباق والمقابلة فان علم البديع في البلاغة العربية قد احتوى على صور كثيرة يتجلى بها مفهوم المفارقة منها: (التورية، والإيهام، وحسن التعليل، وطرافته، والمبالغة، وتأكيد المدح بما يشبه الذم، وعكسه، وتجاهل العارف) وغيرها من موضوعات علم البديع في البلاغة العربية مما طابقت أو كادت ان تكون هي المفارقة التي يفهمها النقد الحديث، وان اختلفت التسميات.

---

(1) نظرية الأدب، غ. ل. ابراموفنش وآخرون: ١٥٧.

(2) ينظر: جواهر البلاغة، احمد الهاشمي: ١٧٦-١٧٧.

(3) علم البديع والبلاغة عند العرب، ا.ج. كراتشوفسكي: ٤٣.

(4) ينظر: في البنية والدلالة، سعد ابو الرضا: ٤٣٤.

ويكتسب الخيال بعداً جديداً عندما يستخدم في الأدب لان الكاتب يستطيع التلاعب بالخيال في الوقت الذي لا يستطيع المفكر ان يفعل ذلك. انه لا يستطيع بوصفه كاتباً ان ينتج الخيال الأدبي. ان هذا الخيال من الناحية (الكلاسيكية) معرَّضٌ للهجوم استناداً إلى انه غير (حقيقي) أو دون الواقع، ولكن من وجهة نظر الخيال يكون الواقع نفسه من صنع الأفراد والمجتمع لذلك ضرب بقيمته المطلقة من خلال الحائط، هنا يفشل الهجوم على الخيال الأدبي والاكثر من ذلك تكون البراعة في بناء العالم الأدبي مشابهة، إذ لم تكن مطابقة للبلاغة في بناء العالم الانساني فكلتاهما نشاط خيالي، ويُكوّن هذا التقارب بين الخيال الوجودي والادبي المفهوم الأساس الذي تقوم عليه الشعرية المعاصرة من خلال مفهوم المفارقة[١]. نخلص من ذلك، ان البلاغة العربية اتكأت على المفارقة في الكثير من مفهوماتها على المستويين اللغوي والميتالغوي.

د-المفارقة في الأسلوبية الحديثة:

لقد كان للنظريات اللغوية على يد كل من دو سوسير وتشومسكي اثر بارز في ظهور اتجاه جديد في الدراسات الأدبية يدعى الأسلوبية (Stylistics)، فكان الانحراف الأسلوبي ظاهرة نقدية وجمالية عُنِيَّ بها النقد الحديث، وإذا كانت مرجعيات الأسلوبية الحديثة غريبة في معظمها فإننا لا نبخس حق البلاغة العربية في كونها قد نثرت بذور الأسلوبية الحديثة، والتقت معها في الكثير من مفاهيمها من خلال دراستها لماهية الإبداع، وان كانت قد اختلفت معها في تسمية المصطلحات. فابن طباطبا في كتابه (عيار الشعر) وعبد القاهر الجرجاني في نظرية (النظم) وحازم القرطاجني في (الأقاويل الشعرية المستندة إلى المحاكاة والتخيل)، كلٌّ هؤلاء وغيرهم من النقاد كانوا يبحثون عن قوانين الابداع ويحاولون تقديم تفسيرات مختلفة لها.

فلعل عنوان كتاب ابن طباطبا (عيار الشعر) يوحي لنا بعيارٍ تنزاح فيه لغة الشعر عن النثر إذ يقول: "الشعر كلام منظوم بائن عن المنثور"[٢]، فلكون النثر هو اللغة الشائعة فمن الممكن مواجهة الشعر بالنثر فيكون الأول انزياحاً عن الثاني[٣]. ويدل اصل المصطلح اللاتيني (versus) على ان الشعر يحوي فكرة التكرار بالتضاد مع النثر من خلال مصطلحهُ (prosa- prosarsa) الذي هو: حركة موجهه إلى الأمام. [٤]

---

[١] ينظر: قصائد وخيال ابداعي، ايلمان كراسو: ٨٩.

[٢] عيار الشعر، ابن طباطبا العلوي: ٩.

[٣] ينظر: استراتيجيات القراءة، د. بسام قطوس: ٢٠٤.

[٤] ينظر: افكار وآراء حول اللسانيات والأدب، رومان ياكبسون: ٧٩-٨٠.

كذلك يُعرَّف الأسلوب بانه: "انحراف عن قاعدة ما"[١]، أو "الانزياح عن النمط التعبيري المتعارف عليه"[٢]، فالانزياح هو خرق القواعد واللجوء إلى الصيغ الاقل استعمالاً والاندر وجوداً في المماثل من النصوص. ويرى جان كوهين ان الشعر هو انزياح عن معيارية قوانين اللغة ولكنه ليس انزياحاً فوضوياً، وانّما هو محكوم بقانون مختلف عن غير المعقول ويزيد على ذلك بان يجعل الانزياح شرطاً من شروط الشعر فيرى ان لا شعر بلا انزياح[٣].

اما عند دريدا فقد ارتبطت فكرة الانزياح بالاختلاف (Difference) الذي يعني الإزاحة التي تصبح بواسطتها اللغة، أو الشفرة أو أي نظام مرجعي عام ذي ميزة تاريخية عبارة عن بنية من الاختلافات[٤]، وبذلك يكون الانزياح في الأسلوبية الحديثة قد حقق الشرط الأول من شروط المفارقة في المصطلح النقدي الحديث، الا وهو الاختلاف عن المعهود والمعتاد.

ان من نافلة القول ان نشير إلى ان الأسلوبية ميَّزت بين ثلاثة أنواع من الانزياحات الأول في التركيب ويعنى بـ(العلاقة بين الدلائل)، وانزياح التداول (بين المرسل والمتلقي)، واخر في الدلالة (بين الدليل والواقع)[٥]، ويرتبط بكل منهما صنف من المفارقات. فتعتمد الأسلوبية السياقية على المفارقة المتولدة عن الانزياح ولكن قاعدة المقاربة في الانزياح هذه المرة تكون داخل النص وليس خارجه، فهي ناتجة عن إدراك عنصر نصّي متوقع متبوعاً بعنصر غير متوقع[٦]، اما النموذج الذي اقترحه (هنري بليث) الذي يقوم على الأنموذج التحليلي للأسلوب، والذي هو الأسلوبية السيميائية فانها تقوم اساساً على فكرة الانزياح على المستوى التداولي للخطاب[٧]، اما الانزياح بين الدليل والواقع فانه يخرج من معنى المفارقة، لان المفارقة تحتاج إلى تأويل منطقي معقول، والا فهو من باب الخطأ وليس من باب المفارقة.

انَّ غاية النص الأدبي هي: الاثر الذي يمثل القيمة الجمالية التي تجري ورائها كل النصوص، لان جماليات النص ليست فيما يقول ولكن فيما يحدثه في النفس، إذ يدخل النص مع الأثر في حركة محورية دائرية تبدأ بالأثر متجهة إلى النص ثم تعود إلى الأثر وهكذا دواليك،

---

(١) علم الأسلوب، د. صلاح فضل: ١٥٤، والتعريف لـ(بول فاليري).

(٢) الأسلوبية والأسلوب، عبد السلام المسدي: ٩٩، والتعريف لـ(ميكال ريفاتير).

(٣) ينظر: بنية اللغة الشعرية، جان كوهين: ١٩٣.

(٤) ينظر: معرفة الاخر، عبد الله إبراهيم واخرون: ١١٨-١١٩.

(٥) ينظر: البلاغة والأسلوبية: هنرش بليث: ٤١.

(٦) ينظر: نفسه: ٣٧.

(٧) ينظر: نفسه : ٣٩- ٤٠.

فالنص لا يكتب الا من اجل الأثر[١] ليلتقي هنا مع مقصدية المفارقة وهدفها الذي هو أيضاً مفاجأة المتلقي من خلال سلسلة من البنيات والتراكيب غير المتوقعة.

ويذهب ريفاتير إلى ان قيمة كل خاصية أسلوبية تتناسب مع جدة المفاجأة التي تحدثها تناسباً طردياً بحيث، كلما كانت غير منتظرة كان وقعها في النفس اعمق[٢]. فالمفارقة لا تتأتى من مجرد التناقض والتضاد، بل من مناقضة المشترك مناقضة يتقبلها المتلقي بعد معرفة اعتباراتها الخفية بما يفوق تقبله لها لو وافقت المشترك[٣].

فمع ان الانحراف الأسلوبي وغير المعقول قد يمثلان المنافرة (impertinence) نفسها الا ان المنافرة قابلة للنفي في الانحراف، متعذرة النفي في غير المعقول، أي: انهما تتشابهان من حيث البنية سلباً، أي: بمقدار ما تخرقان القانون، الا ان الجملة غير المعقولة تحقق اللحظة الأولى لـ(ميكانزم) كامل وتفتقر إلى اللحظة الثانية، وهنا يكمن الفارق، إذ ان الانزياح في الشعر لا معقول متعمد يطلب من وراءه الوقوف على تصحيحه، أي: انه يتجاوز (عرض الانزياح) إلى (نفي الانزياح)، كما قسمها جان كوهين إلى زمنين العرض والنفي[٤]، وهذا الشرط في الانزياح مكرر في في المفارقة، إذ جعل الدكتور قيس الخفاجيّ إمكانية التأويل الذي يعنى به التصحيح المنطقي شرطاً لازماً من شروط المفارقة[٥].

فالانحراف الأسلوبي يُعرض ويُنفى وكذلك المفارقة في حين يكتفي غير المعقول بالعرض دون النفي، وهذا ما اصطلح عليه اللسانيون، أي: العرض والنفي صفة الإبداعية (reativity): وهي القدرة التي يمتلكها المبدع مستخدماً عدد من الوسائط الالسنية استعمالاً بلا حدود[٦]. وبذلك تكون المفارقة احدى وسائل الإبداع في النصوص الأدبية.

مما تقدم نفهم ان الانزياح في المفارقة والأسلوبية لا يشكل قيمة خاصة بالخطاب الأدبي في ذاته وانما في قدرة ذلك الخطاب على إيقاظ المشاعر الجمالية في المتلقي واثارة الدهشة غير المجانية، أو خلق الحس بالمفارقة، أو احداث نوع من الفجوة مسافة التوتر، أو كسر بنية التوقعات لدى المتلقي، أو بعث اللذة وإثارة الاهتمام لدى قارئه، أو مستمعه، فضلاً عن كونهما (المفارقة

---

[١] ينظر: الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، عبد الله محمد الغدامي: ٥٣-٥٤.

[٢] ينظر: الأسلوبية والنقد الأدبي، شارل بالي: ٣٨. (بحث).

[٣] ينظر: المفارقة في شعر الرواد، د. قيس الخفاجي: ٤٥.

[٤] ينظر: بنية اللغة الشعرية، جان كوهين: ٦.

[٥] ينظر: المفارقة في شعر الرواد: ٤٦-٤٧.

[٦] ينظر: مدخل إلى الأسلوبية، يوسف غازي: ٢٣١.

والانزياح الأسلوبي) يمثلان بنيات غير معقولة متعمدة، يطلب من ورائهما الوقوف على تصحيحها فتكون الأسلوبية بذلك قد نظَّرت للمفارقة عند تناولها لفكرة الانزياح وان لم تستعمل المصطلح المعروف بالمفارقة.

هـ-المفارقة في فلسفة الجمال والدهشة في الأدب:

كثيراً ما نتساءل حين نقف مبهورين، مندهشين أمام قصيدة ما: أيعود إعجابنا بتلك القصيدة وما تحققه من دهشة إلى المضمون، أي: الموضوع الذي تطرحه، ام إلى صورها ووزنها وإيقاعها، أم إلى لغتها أم إلى كل هذه العناصر مجتمعة متآلفة؟! لقد اختلف الدارسون في تعليل سبب الإعجاب بقصيدة دون أخرى حتى بات من المستحيل تحكيم قواعد عامة يمكن تطبيقها على كل قصيدة، لان لكل قصيدة مفتاحها الخاص، وهي التي تعرض طريقة دراستها ونقدها. وقد فرق (كانت) بين العقل والفهم المنطقي المجرد[١]، ذلك ان العقل عنده هو الفهم المنطقي مضافاً إليه مداخل الإحساس الأخرى وبذلك يكون الإدهاش معتمداً على عنصر الدلالة والعناصر الأخرى.

ولو تأملنا رأي (شلنج) في ان الخيال هو التوفيق بين المتناقضات[٢] وتأكيد (كولردج) على انه: "ليست الصورة وحدها مهما بلغ جمالها ومهما كانت مطابقتها للواقع ومهما عبر عنها الشاعر بدقة، هي الشيء الذي يميز الشاعر الصادق، إنما تصبح الصور معياراً للعبقرية الأصيلة حين تشكلها عاطفة سائدة او سلسلة من الأفكار والصور ولدتها عاطفة سائدة، أو حينما تتحول فيها الكثرة إلى الوحدة والتوالي إلى لحظة واحدة، أو حينما يضفي عليها الشاعر من روحه حياة إنسانية وفكرية"[٣]، لوجدنا بعد التأمل ان الإدهاش له قاعدة منطقية وأخرى غير ذلك تعتمدُ على شيء آخر هو الأسلوب، فالمبدع الحق هو: ذلك الشخص الذي يتميز بنشاط خياله الشعري والذي يحطم السدف التي خلقتها العادة، ويهدم جميع الارتباطات التي ارتبطت بالموضوع في أذهان الناس فيصب عليه من روحه، ويكسبه معناً آخر، ويشكله في علاقات لم توجد من قبل[٤].

مما تقدم نفهم ان الخيال الذي رسمته ريشة الإبداع الخلاّق للشاعر من خلال مواده الأولية المعلوماتية واللغوية تكمن في طريقة تشكيلها وقالب صياغتها عند الشاعر، إذ تفارق الشائع والمعتاد في طريقة التشكيل والصياغة لتلتقي مع المفارقة في احد أساسياتها، وهو ترك المعتاد إلى غيره.

---

(١) ينظر: كولردج، مصطفى بدوي: ٨٤.

(٢) ينظر: النقد الأدبي، ويمزات وبروكس: ١٥٦.

(٣) نقلاً عن استراتيجيات القراءة، د. بسام قطوس: ١٠١.

(٤) ينظر: كولردج: ٨٩.

ان ما يحصل مع مصور (الفوتغراف) هو نفسه الذي يحصل مع الأديب في خلق الاشياء في النفوس، فـ(الكاميرا) بافتراض جودة، ومواصفات، ومنشأ واحد تقابل اللغة عند الشاعر، والمنظر الذي يصوره الفوتغراف واحد وهو يقابل الموضوع عند الشاعر، فكما نلحظ تمايزاً في جودة الصور عند المصورين من حيث زاوية التصوير، والوضوح المُبرز والغموض المدهش والتمكن من استعمال الكاميرا، فان للشاعر زاوية خاصة في خلق العلاقات بين الألفاظ والتراكيب ورؤية خاصة للموضوع من خلال افكاره ومشاعره.

فإذا قيض لنا ان نقسم المفارقات إلى، مفارقات لغوية وأخرى ميتالغوية فان فلسفة الجمال والإدهاش في الأدب من المفارقات اللغوية. اما ما يحصل من جدَّةٍ أو ندرة في الموضوع أو الغرض، أو العروض، أو بناء القصيدة وهيكليتها أو ظهور أدب جديد مثل أدب المقامة في أول ظهوره ورثاء المدن في أول قصائده والشعر الحر في بواكير نهضته كل ذلك يشكل مفارقات موضوعية ميتالغوية لا علاقة لها مباشرة بفلسفة الجمال والإدهاش، وهذا النوع من المفارقات في الأدب أقوى ظهوراً وأسرع خمولاً من المفارقات اللغوية التي يتبناها النقد الجمالي وفلسفة الإدهاش في الأدب. ولو تأملنا قول أرسطو: "ان العجيبات إنما تكمن في البعيدات"[١]، عرفنا مقدار التعانق بين الدهشة والمفارقة، فالانزياح الذي يحققه الأدب ليخلق الدهشة ليس انزياحاً معرفياً موضوعياً أو انزياحاً اجناسياً مع تسليمنا بأن هذه الانزياحات تُشكل مفارقات في أول ظهورها. اما الانزياح الذي يتكئ عليه الإدهاش الأدبي في النصوص، فانه لا يعدوان يكون مفارقات لغوية تعتمد على الجِدَّة في استعمال اللغة، لان "لغة الإدهاش تختلف في رسمها للصورة الفنية ذلك من خلال قدرة الفنان –الشاعر– على تحويل النبضة الفكرية إلى نبضة جمالية، أي: تجسيد المستوى المعرفي تجسيداً جمالياً يبعث على الإحساس بالطرافة، والجِدَّة، والمتعة، والإثارة"[٢]، فالانزياح الذي يمثل روح المفارقة يشكل أيضاً أصل الإدهاش في الشعر، "فالشعر استناداً إلى مفهوم الانزياح لا يمكنه ان يكون التعبير الأمين والصادق لكون غير عادي، بل هو التعبير غير العادي لكون عادي"[٣]، وقد يتأتى هذا التعبير غير الاعتيادي من خلال وسائل كثيرة فقد يكون من خلال الرمز قليل التداول، إذ يمكن من خلاله تحويل الفكرة الصريحة والمباشرة إلى فكرة تزخر بالحيوية من خلال إعطائها ابعاداً لم تألفها من قبل[٤]، فالرمز بهذا المعنى "هو توسيع للمجاز والاستعارة، والكناية

---

[١] الخطابة، أرسطو: ١٨٦.

[٢] جماليات فلسفة الدهشة في الشعر العربي المعاصر، د. سلام الأوسي: ٢٥. (بحث)

[٣] في القول الشعري، د. يمنى العيد: ٧٦.

[٤] ينظر: التطور الدلالي في العربية الفصحى، د. احمد محمد قدور: ٣٣ (بحث).

والمعنى المتضمن"[١]، وقد يكون الادهاش من خلال التكرار لان للتكرار علاقات إيقاعية مع الزمن تجري معه بالتعاقب لتكسر الرتابة المعتادة في تيار الزمن الثابت[٢].

فالتكرار "يخدم وظيفة مهمة للسياق الشعري وهي جذب انتباه القارئ إلى كلمة أو لفظة يود الشاعر ان يؤكد عليها أو ينبه القارئ إليها"[٣]، ويمكن ان يكون الإدهاش عن طريق البساطة الآسرة، إذ ان "البساطة المجردة للنص خدّاعه للغاية فهي تحفي في ثناياها ادق مظاهر الأسلوب وأكثر الأفكار فجائية"[٤]، وقد يتأتى الإدهاش عن طريق التقسيم الطريف، أو هندسة النص، حتى عُدَّ العنوان من الأسس الجمالية في الأدب[٥]. فإذا كان الأديب ساعياً لتحقيق أعلى درجة من الجمالية الأسلوبية من خلال الغرابة فان القرطاجني قد جعل الغرابة شرطاً لازماً للشعرية حتى اخرج النصوص الخالية من الغرابة من دائرة الشعر [٦].

على هذا فان الغرابة شرط مشترك بين المفارقة والإدهاش وهي العنصر الذي يعوَّل عليه في كليهما في النصوص الأدبية الا ان المفارقة تعتمد اولاً على المعنى، أي: البعد الميتالغوي للغة، فضلاً عّما تحققه اللغة من انزياحات، اما فلسفة الجمال والإدهاش فانها تعنى بالبعد اللغوي فقط.

و-المفارقة في الفن القصصي:

نقصد بالفن القصصي الرواية، والقصة القصيرة، فضلاً عن فن الحكاية القديم والمقامة. فالرواية والقصة حديثتا النشأة، إذا ما قورنت بالفنون الأدبية العريقة كالشعر، والمسرح. وقد سخَّر الفن القصصي المفارقات اللغوية كونه ادباً اولاً وقبل كل شيء، وعلى هذا فلابد ان تنزاح لغته وأسلوبه عن اللغة والأسلوب العلميين، وكذلك اللغة والأساليب الشائعة في التداول اليومي بين مستعملي اللغة. وان طريقة الأداء أو طريقة التعبير التي يسلكها القاص أو الروائي لتصوير ما في نفسه ونقله إلى المتلقي لابد لها ان تنماز عن اللغة الروائية للآخرين، وهذا يعني ان الروائي "خالق أساليب وأجناس ومبتدع في اختيار المفردات والجمل والعبارات واستعمالها، فهو يجترح أساليب وينحتها بنفسه"[٧]، لان التفكير هو: إدراك الروائي أو القاص للعالم ادراكاً حقيقياً، اما المظاهر المتباينة لنشاطه الإبداعي فتمثلُ أسلوبه، وإذا أردنا دراسة طريقة كاتب ما وأسلوبه فعلينا الانتقال

---

[١] النقد التطبيقي التحليلي، د. عدنان خالد عبد الله: ٣٣.

[٢] ينظر: الزمن في شعر الرواد، د. سلام الأوسي: ٢٤٩-٢٥٠ (رسالة).

[٣] النقد التطبيقي التحليلي: ٢٤.

[٤] الأفكار والأسلوب، أ. ف. تشيتشرين: ٣٢.

[٥] ينظر: جماليات النثر الفني، د. طراد الكبيسي: ٦٢.

[٦] ينظر: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجني: ٦٣.

[٧] ثلاثية الروواق، د. قيس كاظم الجنابي: ١٥.

من ميدان الصور إلى ميدان الأفكار[١]، وقد أكد ذلك (بيلسكي)، إذ يقول: "بضرورة المهارة، الدقة، المنطق وشيء آخر يعني هذا الشيء الآخر في الأعمال الفنية الطابع الفريد الذي لا شبيه له"[٢].

اما المفارقات الأبرز في الفن القصصي فهي المفارقات الميتالغوية (الموضوعية) التي تعتمد عليها (الحبكة) (plot) في ذروتها، أي: النقطة الفاصلة بين العرض والحدث الصاعد من جهة، والحدث النازل والخاتمة من جهة أخرى، وهو ما يسمى بـ(الازمة –العقدة)، وهي: "اللحظة التي تصل فيها الحبكة إلى أقصى درجات التكثيف والانفعال وهي نقطة التحول في القصة وتعتبر كبداية لتمهيد الحل"[٣]، والمفارقات هنا هي مفارقات موضوعية تعتمد على الاختلاف والانتقال من حال إلى حال آخر.

"ان طريقة المؤلف هذه في جعل الشخصية ضحية مفارقة، هي طريقة روائية على وجه التحديد، ففي المسرحية يستطيع احد الشخصيات ان يتحدث بأسلوب المفارقة عن شخصية أخرى لكنه لا يستطيع ابداً ان يتحدث بالسلطة المطلقة التي يمتلكها الكاتب"[٤]، وقد ينفرد الفن القصصي من بين الفنون المقروءة بتسخير صفة إنسانية مهمة عند المتلقي التي هي الفضول والمشاعر القريبة منها التي لا تثيرها في ذات القارئ أجناس أدبية أخرى[٥]. ويقوم الفضول بتأثيث وتهيئة ذهن المتلقي للمفارقة من خلال عملية الشد وتوسيع مسافة التوتر عنده. ولعل (الفنتازيا) (Fantasy) الذي يمثل التشويه والتحوّل ابرز وسائطها يكوُّن الحلقة الأبرز في علاقة المفارقة بالفن القصصي[٦]، والفنتازيا: "أداة فنية غير واقعية لتصوير واقع مركب وغريب"[٧] وتخدمُ الفنتازيا السرد في الفن القصصي، وتنمّي التماطل، وتحدث التوتر لذلك فهي تساعد –بفضل العناصر الغريبة– على تنظيم الحبكة وتطورها، إذ يحتل الفانطاستيك زمناً وسطاً بين الشك واليقين، وقتاً يؤدي فيه التردد دوراً اساساً سببه غرابة الأحداث في النص الإبداعي[٨]. فالغرابة ركن مهم من أركان المفارقة في تشكيلها. وإذا كانت الضرورة الأدبية هي التي فرضت المفارقات اللغوية في الفن القصصي فان الضرورة الاجناسية هي التي استدعت المفارقات الموضوعية الميتالغوية في الفن

---

[١] ينظر: الأفكار والأسلوب، أ. ف. تشيتشرين: ٣٥.

[٢] نفسه: ٣٧.

[٣] النقد التطبيقي التحليلي، د. عدنان خالد عبد الله: ٧٧.

[٤] المفارقة وصفاتها، ميويك: ١٠٣.

[٥] ينظر: ضحك كالبكاء، إدريس الناقوري: ٨٩.

[٦] ينظر: نفسه: ٧٦.

[٧] نفسه: ٩٠.

[٨] ينظر: ضحك كالبكاء، إدريس الناقوري: ٨٨.

القصصي من قصة، ورواية، ومقامة، وحكاية، وغيرها من الفنون القصصية القديمة والحديثة، إذ ليس هناك فن قصصي يخلو من المفارقات الموضوعية. ويمكن ملاحظة ذلك بجلاء في روايات الرومانس النقية، إذ "ان عملاً ناجحاً بأسلوب المفارقة الرومانسية سوف يبدو نوعاً من الفن مرفوعاً إلى قوة اعلى"(١)، ويمكن ان يكون الفعل الجنسي هو الأنموذج الأول لكل الفن الروائي، "ولا أميل ببساطة لان اقترح مشابهة بين الرواية والجنس ذلك لان ما يربط الرواية والموسيقى بالجنس هو ايقاع الجماع الجنسي الأساس للتوتر والتركيز الشديدين حتى الذروة والاكتمال"(٢)، وعلى هذا فان الرومانس الروائي يتضمن تأجيلاً للذروة ضمن اطار الرغبة من اجل إطالة فعل اللذة عند القارئ"(٣)، إذ "ان المفارقة الرومانسية بوصفها منهجاً فنياً تضع نصب عينيها هدفاً مزدوجاً تنظم الوعي الذاتي لدى الفنان ليضفي على التأليف –الذي لابد ان يكون محدوداً ومتحيزاً– حركية العملية الإبداعية وتبتكر في الوقت نفسه، لكن باتجاه معاكس شكلاً للتعبير عن هذا الوهم الفني للإبداع الذاتي"(٤). ولاشك في ان الرومانس الروائي يشكل مفارقة اجتماعية في كسر التقاليد والأعراف السائدة في المجتمعات الشرقية خاصة.

ان روائيين مثل: (روبرت موسل) و(فرانز كافكا) و(توماس مان) الذين امتازت رواياتهم بوجود عنصر المفارقة، إذ اهتم موسل بتلك القوة الخلاقة التي لا يمكن تعريفها، واستطاع كافكا اكتشاف الظاهرة للوجود الإنساني، وقد اعتقد توماس بشكل لا لبس فيه بازدواجية الأشياء كل هؤلاء وغيرهم "جسدوا فن التناقض الظاهري والمفارقة في أعمالهم الروائية"(٥).

انَّ مفارقات الموقف هي التي مثلها أبطال روايات (همنغواي) بالتزامهم بالنظام الإنساني نقيضاً لفوضى العالم، إذ ان "أبطال همنغواي يعبرون عن أنفسهم جهاراً لا بالصياح والمهاترة، بل بمصطلحات المفارقة البليغة"(٦)، فالمفارقة بهذا ضرورة اجناسية في الفن القصصي منذ نشوئه بوصفه حكاية بسيطة حتى تطوره في الروايات العالمية الحديثة.

ز-المفارقة في الفنون المسرحية والمرئية:

يعدُّ الفن المسرحي من أحدث الفنون الأدبية في الأدب العربي، اما في الآداب الغربية فهو من اعرقها. ويقترب الفن المسرحي في الكثير من مكوناته من الفن القصصي، زيادة على الزمان،

(١) المفارقة وصفاتها، ميويك: ١٠٧.

(٢) طبيعة الرومانس، جونثان كلر: ٣٨.

(٣) ينظر: نفسه: ٣٩.

(٤) المفارقة وصفاتها: ١٠٧.

(٥) ينظر: الرواية ذات الوجهين، فرانزكونا: ج٢/ ١٨٣.

(٦) قراءة في بعض قصص همنغواي، كلنت بروكس وروبرت بن دارن: ٥٥، (بحث).

والمكان، والشخصية، تُعدُّ الحبكة من العناصر المشتركة بين الفن القصصي والفن المسرحي. "وقد يحدث كثيراً من التداخل بين أنواع المفارقة المتولدة ولكن بشكل عام تكون أنواع المفارقة التي تخص المسرحيات غير تلك التي تخص الروايات القصصية"[1]، ويتداخل المسرح والدرامة والمفارقة بطرق كثيرة، فحتى أصغر المفارقات التي تصور التحدي والاستجابة على المسرح هي درامة مصغرة فيها انقلاب وتبيّن انقلاب من فهم المخاطب وتبيّن لقصد صاحب المفارقة[2]. ولان المفارقات المسرحية مفارقات موضوعية فقد شكل عنصر الزمن عاملاً مهماً في إظهارها والتحكم بها، "فالمفارقة الملحوظة اشد قرباً من المفارقة الهادفة إلى الصفة الدرامية أو المسرحية، فمفارقة الحدث مثلاً التي تكون فاعلة في مجال الزمن تتسم ببناء درامي واضح"[3]، ومن شروط المسرحية الجيدة عند (أرسطو) ان يكون الحدث محتملاً وممكناً لا في سياق ما حدث فعلاً، وفي التاريخ المدون ولكن ضمن الأطر العامة للسلوك البشري، ولذا فضل أرسطو (الاستحالة المحتملة) على (الاحتمال غير الممكن)[4]، والاستحالة والإمكان عند أرسطو لها علاقة صميمة بالموضوع لا بلغته لان المفارقات المسرحية هي مفارقات ميتالغوية موضوعية. اما المفارقات اللغوية على المسرح فانها قليلة أو نادرة لان لغة المسرح لغة توصيل في المقام الأول. والفنون الدرامية بها حاجة إلى المفارقات الموضوعية لأنها تشكل أساساً اجناسياً تتكيء عليه الفنون الدرامية وقد اصطلح بعض النقاد على المفارقات المسرحية مصطلح المفارقات الدرامية[5] التي: هي عبارة عن مفارقات بها حاجة إلى طرف ثالث غير صاحب المفارقة والمتلقي المفترض، ان الطرف الثالث هنا هو الجمهور، إذ تتشكل المفارقة الدرامية اعتماداً على الجمهور في كونه جاهلاً أو عارفاً أو مترقباً للحدث، فضلاً عن ما تحتاجه المفارقة أصلاً من تناقض وتغاير وتضاد[6].

والمفارقة الدرامية على أنواع أهمها: المفارقة التركيبية التي تعتمد على شخصية ساذجة أو متكلم بالنيابة يؤدي بالجمهور إلى تصحيح ما يقوله، والمفارقة السقراطية وهي التظاهر بقبول رأي الجمهور إلى ان يظهر حدثاً يجعل هذا الرأي خاطئاً أو قاصراً، والمفارقة المتوازنة وهو ان يعطي البطل للجمهور انطباعاً ظاهرياً ثم يحطمه من خلال موقف منطقي آخر، والمفارقة غير المتوازنة التي تعتمد على جعل الجمهور غير متفق على رأي واحد، ومفارقة الخشبة وبها يكون الجمهور عارفاً ما يجهله البطل، ومفارقة القدر وبها يكون الجمهور والبطل متفقين على خط ما ثم تأتي

---

(1) المفارقة وصفاتها، ميويك: ٧٧.

(2) ينظر: نفسه: ٧٨.

(3) نفسه: ٧٩.

(4) ينظر: فن الشعر، ارسطو: ٦٨

(5) ينظر: على سبيل المثال لا الحصر، دليل الناقد الأدبي، ميجان الرويلي، وسعد البازعي: ١٨٠، وايضاً المفارقة في متشائل اميل حبيبي، د. بسام قطوس: ٧٨.

(6) ينظر: المسرحية في الأدب العربي الحديث، د. محمد يوسف نجم: ٨١.

الأقدار لتغير الخط العام للأحداث، والمفارقة الرومانتيكية وتعتمد على رسم صورة ما على المسرح من خلال أحداث المسرحية ثم القيام بتحطيم تلك الصورة على اسس منطقية، فضلاً عن العشرات من أنواع المفارقات على المسرح[١].

ان الحدث البسيط في المسرحية هو الذي يعتمد في بنائه على قصة أو حدوثة واحدة في حين ان الحدث المركب هو الذي يعتمد في تركيبه على قصة أو حدوثة رئيسة تغذيها قصة أو حدوثة فرعية أو أكثر من ذلك، أي: ان هناك خطاً رئيساً واحداً لتطور الحدث الأول بينما يوجد خط فرعي أو أكثر يسير جنباً إلى جنب من الخط الرئيسي يغذيه ويقوي منه، اما بالاتفاق أو المعارضة[٢]، وكل ذلك يتبلور في لحظة تسمى في المسرح (لحظة الانقلاب) التي تجيء واضحة يمكن وضع إصبع المتلقي عليها عند بدايتها ونهايتها في النص، وهو التحديد نفسه الذي يمكن ان نلاحظه في لحظة التعرف أو الكشف في القصة أو الرواية[٣]، والانقلاب والتعرف كلحظتي مفاجأة يحدث في اولها عكس ما يتوقعه البطل ويتحول في ثانيها إلى حالة إدراك لشيء كان يجهله. تتطابق مع المفارقة في آليَّة إنتاجها. ولا شك في ان عنصر المفاجأة في البناء الدرامي ضروري، لاسيما إذا كانت الحتمية هي القانون العام لتطور الحدث[٤].

ونلاحظ ان أرسطو في حديثه عن البناء العضوي، وعن الحدث الدرامي بوصفه كلاً متكاملاً له بداية، ووسط، ونهاية، تتبعها أو تتزامن معها لحظة التنوير، قد أعطى للحظتي الانقلاب والتعرف دوراً اكبر من حجميهما[٥]، وليس معنى هذا اننا نقلل من أهمية الانقلاب والتعرف في البناء الدرامي أو في الحدث على وجه التحديد لكن المشكلة ان أرسطو بدلاً من التركيز على هاتين اللحظتين بصفتهما مفارقتين في الحدث نفسه انتهى إلى تقييم الحدث الدرامي إلى نوع بسيط وآخر مركب على أساس غياب هاتين اللحظتين أو حضورهما.

فالمفارقة من أبرز الوسائل الفنية التي يستخدمها كتاب المسرح ان لم تكن ابرزها جميعاً، بل ان بعض النقاد، مثل (ستيان) في كتابه عناصر الدراما يذهب الى القول: "بأن الأثر الكلي للعمل المسرحي كله هو المحصلة الناتجة من تجمع عدد من المفارقات الدرامية"[٦]. وإذا كان كل ما تقدم عبارة عن مفارقات موضوعية داخل نسيج العمل المسرحي وليس خارجه أي: انها عبارة عن انتقالات وتضادات موضوعية داخل النص المسرحي. فان هناك مفارقات أخرى تمثلها الفنون الدرامية ويكون طرفاها العمل الدرامي (سينما أو مسرح) من جهة والجمهور المتلقي من جهة أخرى

---

[١] ينظر: نفسه: ١٠٦.

[٢] ينظر: البناء الدرامي، د. عبد العزيز حمودة: ٩٢.

[٣] نفسه: ٩٣.

[٤] في المسرح الشعري، عبد الستار جواد: ٢٦.

[٥] ينظر: فن الشعر، أرسطو: ٦٨.

[٦] نقلاً عن الموسوعة المسرحية، جون رسل تيلر: ج٢/ ١٦٥.

ومنها، الايروسية (Eros)، والخيال العلمي، والأساطير المسرحية، فضلاً عن مسرح اللامعقول، إذ تنقل المتلقي من وضع اعتاده في الحياة إلى مشاعر غريبة لا تتطابق مع ما يمتلكه من أوليات عقلية وعادات وطباع، فتدهشه من خلال المفارقة التي هي الهدف الأول من كل الأعمال المسرحية والسينمائية[١]، وبذلك تكون المفارقة في الفنون الدرامية على نوعين كلاهما موضوعي، الأول مفارقات موضوعية داخل العمل الدرامي من خلال احداثه وأفكاره، والثاني هو ما يشكله العمل الدرامي (سينما أو مسرح) من مفارقة مع الواقع المعيش، وهذا الرأي تبنته مؤسسات سينمائية كثيرة اتصفت بالطابع التجاري، إذ عدّت الغاية من المسرح والسينما هي الإمتاع بالدرجة الأساس، ثم يأتي التوجيه والإرشاد، خلاف المسرح الملتزم الذي يعتقد بضرورة الإرشاد والتوجيه في المسرح وتقديمهما على الإمتاع في العمل الدرامي[٢].

---

[١] ينظر: الأدب في عصر شكسبير أ. م. و. تيليارد: ٩١.

[٢] ينظر: المسرحية في الأدب العربي الحديث، محمد يوسف نجم: ٥١.

استنتاج جامع

إشكاليات مصطلح المفارقة وتقسيماتها

بعد هذا العرض المتواضع لمصطلح المفارقة في النقد الأدبي وفي المعارف المجاورة، يبقى سؤال يطرح نفسه بالحاح عن سبب انكفاء المصطلح وقلة تداوله بوصفه واحداً من مصطلحات النقد الأدبي الحديث على الرغم من احتياج الأدب عامة وبأجناسه كافة إلى المفارقة في شكل من إشكالها. وسنحاول هنا ان نضع أصابعنا على بعض الإشكاليات التي نعتقد بانها وقفت في طريق مصطلح المفارقة ليكون احد المصطلحات المهمة في النقد الحديث. واهم هذه الإشكاليات:

أولاً: إشكالية الانتقال الزماني، إذ يؤسس الانتقال الزماني لأهم العراقيل في عدم ترسخ مصطلح المفارقة. فالمفارقة موضوع آني قابل للتحول من خلال الزمن ليشكل شيئاً آخر. فالظاهرة الأدبية ما ان توجد ثم تتبلور ليأتي النقد الأدبي على دراستها وتقويمها، وهذا مالا يمكن تحققه مع المفارقة لأنها ما ان توجد في نص ما من خلال موضوع معين حتى تصبح في النص الآخر بعيدة عن المفارقة، لأنها تفقد شرطاً مهماً من شروطها، وهو الغرابة التي تكسر توقع المتلقي ولا يمكن لشيء حصل في الماضي ان يشكل مفارقة عند تكراره من خلال الزمن. فمفارقات العصر الجاهلي في المفهوم العام لا يمكن ان تشكل مفارقة في العصر الحديث والعكس صحيح، لان المفارقة في أهم مفهوماتها هي كسر للّوحةِ الخلفية من سلوك، وأخلاق، ومفاهيم، وطباع يكون للزمن اليد الطولى في تشكيلها، فتغيّر الزمن يؤدي إلى تغيّر في المفاهيم لتكون بها حاجة إلى مفارقة جديدة تكسرها لتشكل نوعاً من الإدهاش الذي تطلبه المفارقة.

ثانياً: إشكالية تغير المكان، ان لكل اقليم سكاناً يختلفون عن غيرهم في مفاهيمهم وطباعهم، ومرجعياتهم الثقافية، والدينية، والأمر هنا لا يتعلق في المفارقة ذاتها، بل فيما تخرقه المفارقة من ثوابت ثقافية واجتماعية خلقتها البيئة، فلكل إقليم ثقافة خاصة والمفارقة لا يمكن لها ان توجد دون مرجعية تتباين معها، وهذه المرجعية تتكون من خلال البيئة الاجتماعية لإقليم ما. فلكل إقليم مفارقات خاصة به ولا يعني هذا عدم وجود مفارقات تتجاوز الإقليم لتكون مفارقات عالمية، الا ان هذه المفارقات اقل وجوداً وأندر حضوراً من المفارقات الإقليمية في مرجعياتها المشتركة.

ثالثاً: إشكالية الترجمة، فالمفارقة تشتمل على معانٍ أخرى مثل التضاد والسخرية والتناقض، الا ان هذه المعاني لا يمكن لها ان تمثل المفارقة تمثيلاً دقيقاً، فالمفارقة أوسع وأشمل ومن هنا جاءت ترجمة مفردات مثل (humor) وكذلك (lrony)، الا ان المصطلح الأكثر شيوعاً هو (Paradoxos)، فالإشكالية تكمن في ان بعض مفردات المفارقة تُترجم على انها مفارقة.

رابعاً: التكرار، وهي إشكالية مهمة، إذ ان التكرار يقوم بقتل المفارقة عن طريق سلبها العنصر الأهم في تكوينها، ذلك العنصر هو الغرابة التي غايتها الإدهاش، إذ لا يمكن لشيء ان

يكون غريباً إذا كان مكرراً. ومعروف ان المجازات والاستعارات عبارة عن مفارقات في أول وضعها ولكنها فقدت صفة المفارقة نتيجة التكرار.

خامساً: المرجعية المشتركة، كما ان الحاجة إلى مرجعية مشتركة بين صاحب المفارقة والمتلقي تعدُّ من ضرورات المفارقة، إذ لا مفارقة بلا مرجعية مشتركة، فانها ايضاً تؤدي دوراً سلبياً في عدم كون المفارقة ذات سمة عالمية، فالمرجعية المشتركة مُحددة للمفارقة، فإذا كانت دينية تأثر بها أصحاب هذا الدين فقط دون غيرهم، وإذا كانت اجتماعية تأثر بها سكان هذا الإقليم دون غيرهم مما افقدها سمة العالمية، الا نادراً.

سادساً: استهلاكها من لدن العامة، فقد فقدت المفارقة كثيراً من لمعانها الأدبي نتيجة استعمال المفردة من لدن العامة، مما يوحي بعدم ادبيتها، فالمفارقة مفردة قفزت من الاستعمال الدارج إلى الاصطلاح الأدبي وليس العكس كما في بعض المفردات مثل الشعرية، أي: ان مفردة المفارقة تحمل تراثاً ليس ادبياً افقدها السمة الأدبية التي تحيط بمصطلحات الأدب الأخرى، فضلاً عن استعمال المفردة وبكثرة في العلوم الأخرى.

مما تقدم نفهم ان المفارقة مصطلحاً قد تشرب في كثير من أنواع الأدب والفنون على الرغم من وجود إشكاليات وعقبات كثيرة تعترض المصطلح وتقف في طريق انتشاره بوصفه مصطلحاً مهماً في النقد الأدبي الحديث. ويمكن لنا من خلال استقراء المفارقة في النقد الأدبي وفي المعارف المجاورة ان نُقسم المفارقة على نوعين رئيسين من خلال علاقة المفارقة باللغة وتشربها في بنية النص الأدبي وهما:

اولاً: المفارقات اللغوية، وهي المفارقات التي توجد داخل النص من خلال تركيبه اللغوي وبمعزل عن الموضوع الذي تتحدث عنه المفارقة ويتأتى ذلك من خلال تركيبات معينة على مستوى الجملة والنص الكامل وكذلك الإيقاع الخارجي والداخلي الذي يميز نصاً عن نصٍ آخر. والأدب عامة يحمل سمة المفارقة اللغوية بصفته انزياحاً لغوياً عن المعتاد في لغة الاستعمال وأساليب الآخرين ولغتهم من الأدباء. ويتجلى هذا النوع من المفارقة عند دراسة فلسفة الجمال والإدهاش في الأدب، فالإدهاش في الموضوع ينتهي عند المتلقي بمجرد التكرار، اما الإدهاش اللغوي فله خلود ما خلدت اللغة، وخير مثال على ذلك النص القرآني المجيد الذي شكل مفارقة لغوية انمازت من كل النصوص الأخرى وصلت به إلى حد الإعجاز اللغوي، فضلاً عن معاجزه الأخرى المعروفة. والمفارقات اللغوية مفارقات مقاومة للتكرار، لان محاولة تكرارها عن طريق التقليد هي محاولة تولد ميته لأنها تُجهض عن طريق توق النفس البشرية دائماً إلى الأصول في كل شيء وهجرانها للتقليد غير المجدد شعورياً أو لا شعورياً.

ثانياً: المفارقات الميتالغوية، أي: المفارقات الموضوعية التي تتكون من خلال الموضوعات التي تتحدث عنها اللغة من خلال التباين بين دوالها وتباين دوالها مع الواقع، وهي على ثلاثة أنواع:

أ–المفارقة الناتجة من التباين بين الدلائل، وهي مفارقة تنشأ عن طريق خلق المبدع دلائل نصية متباينة، أو متناقضة ظاهرياً منسجمة بعد التأمل، أي: ان المرجعية المشتركة بين الباث والمتلقي يفرضها الباث صاحب المفارقة على المتلقي، فصاحب المفارقة هنا هو الذي يؤسس لمرجعية مشتركة بينه وبين المتلقي عن طريق صنع دليلٍ يقوم بنقضه من خلال دليل آخر. وهذا النوع من المفارقات القصدية دائماً من اكثر المفارقات رسوخاً من خلال الزمن لان مرجعيته آنية تأتي مع لحظة التلقي، ويتشرب هذا النوع من المفارقة في اجناس كثيرة من الأدب كالشعر والقصة والرواية ويتجلى كثيراً في الفنون المسرحية.

ب–المفارقة الناتجة عن تباين واختلاف الفهم بين الباث والمتلقى، أي: (مفارقة التداول) وهذا النوع من المفارقات الموضوعية يعتمد اعتماداً كلياً على مرجعية مشتركة تُفهم بطرق متعددة من خلال التأويل، فالباث له فهم وقصد، والمتلقي له فهم آخر يختلف عن الباث، وقد يختلف عن فهم متلقٍ آخر، وقد أشارت إلى ذلك البلاغة العربية في المعنى القريب والمعنى البعيد والإيهام وغيرها من مصطلحات البلاغة العربية. ويعتمد هذا النوع من المفارقات على براعة الباث في إيجاد تراكيب لغوية تؤدي إلى فهومات متعددة معتمداً على الغموض والرمز وغيرها من الأساليب الأدبية، وهذا النوع من المفارقات قصدي غالباً، ويعد حلقة وصل بين المفارقات الميتالغوية الموضوعية والمفارقات اللغوية، لانه يخلق الموضوع من خلال اللغة، أي: ان اللغة هي مادة الموضوع الأولى ويوجد في أجناس كثيرة من الأدب ويبرز في الشعر لانه أكثر الفنون الأدبية قابلية للتأويل.

جـ–المفارقات المتأتية من الاختلاف بين الدليل والواقع وهذا النوع من المفارقات الميتالغوية له علاقة بالنص من طرف واحد، أي: في كونه دالاً كسر الواقع المتعارف عليه، وهذا النوع من المفارقات قوي الظهور، سريع الفتور، إذ انه لا يحتمل التكرار، إذ يفقد صفة المفارقة بمجرد التكرار ويندرج تحت هذا النوع من المفارقات كل غريب وكل جديد في الحياة والأدب، مثل وصول الإنسان إلى سطح القمر والشعر، الحر في أول ظهوره، وكل ما يكسر رتابة الأشياء في الحياة والأدب، ويبرز هذا النوع من المفارقات كثيراً في الفنون المسرحية والسينمائية والقصصية. فالفنون التي تُشكل كسراً للأعراف الاجتماعية والثقافية والمعرفية في القصة والمسرح مثل: الايروسية، والأساطير، وأفلام الخيال العلمي، التي تشكل الحلقة الأوضح في هذا النوع من المفارقات.

اما التقسيم الكلاسيكي لأنواع المفارقات إلى لفظية وأخرى موضوعية فاننا بعد استقراء المفارقات التي تصنف كلاسيكياً بانها مفارقات لفظية كالثنائيات الضدية، والتناقض والتباين والتهكم واللذع والسخرية وغيرها من الأساليب الأخرى، وجدنا انها تحمل معنى المفارقة الا انها لا تمثلها تمثيلاً دقيقاً فالمفارقة أسلوب يتشرب في بنية النص ويظهر من خلال معطياته الإيقاعية والتركيبية والأسلوبية، إذ توجد نصوص تحوي التناقض أو التضاد أو التهكم بين دوالها الا انها ليست من المفارقة في شيء، فضلاً عن انها مصطلحات مستقرة لها مسميات واضحة في البلاغة والنقد القديم والحديث، إذ لم نجد بعد الاستقراء مفارقة لفظية لا يحتويها مصطلح نقدي أو بلاغي آخر.

فالمفارقة إذن كالشعرية تنازعها على بعض الصفات، إذ تعتمدان في وجودهما على مفردات معروفة في النقد كالغموض، والرمز، والبساطة، والانزياحات الأسلوبية وغيرها من المفردات النقدية والبلاغية. وان المفارقة في النصوص الأدبية وان وضحت معالمها الا ان حدودها لا يمكن رسمها بدقة، إذ لا نستطيع ان نضع شروطاً يمكن ان نطبقها على نص ما لنقول ان هذا النص يتسم بالمفارقة، وهي بهذا تشارك الشعرية والأسلوبية الحديثة من ناحية غموض وعدم وضوح الحدود الفاصلة التي تميزها من غيرها.

والمفارقة في المصطلح لا تتماز كثيراً من المفارقة في المفهوم، فلو تأملنا المفارقة لوجدنا انها في المع صورها تتمثل في خلق الكون غير الاعتيادي من خلال صور وتركيبات معينة وهذه نقطة الالتقاء بين المفارقة في المصطلح والمفهوم. اما التعبير غير العادي عن الكون العادي فانهما مفارقات أدبية خالصة يتفرد بها المصطلح وينماز من المفهوم. اما التعبير الاعتيادي عن كون غير عادي فإنها اقرب إلى مفهوم المفارقة منها إلى المفارقة في المصطلح النقدي وان استعملها الأدب في أحيان كثيرة. ان هذا التداخل بين مصطلح المفارقة في النقد والمفهوم العام للمفارقة، يفرض علينا، إلغاء الحدود بينهما، لان تحديد المفارقة في الأدب على إنها تقنية لغوية، يعدُ تحديداً غير واقعي فالمفارقة تنمو في أحضان الدلالة، يزاد على ذلك ان اللغة تسهم بمستوياتها المختلفة في تعزيز المفارقة، اما الاقتصار على النظر إلى المفارقة على انها تقنية لغوية فإننا نراه لا يختلف كثيراً عن النظر إلى اللغة من زاوية فلسفة الجمال والإدهاش.

الفصل الأول

أنماط المفارقة في بنية الإيقاع الشعري

مدخل:

ان وظيفة الإيقاع في الشعر لا تتوقف عند كونها وسيلة من وسائل التعبير عن الأفكار والأحاسيس فقط، بل إنها تمتلك قدرة كبيرة على ايقاض أحاسيس المتلقي ومشاعره، إذ تشعره بالمتعة الفنية من خلال تجاوب النغم مع الفكرة، ولعل نجاح أي شاعر في تحقيق هذه الأشياء يتأتى من قدرته على خلق حالة التوافق بين أمواج المشاعر والأحاسيس، وأمواج الموسيقى في النص الشعري. وفي بناء الجملة الصوتي هناك تأثير متبادل بين الصوت والمعنى ففي الوقت الذي يؤثر فيه السياق على إقامة علاقات وروابط بين التتابع الصوتي للكلمات والجمل، فان الأصوات تؤثر من جهة ما توفره من إيقاعات وتناغم يزيد من بهاء المعنى ويقربه إلى قلب المتلقي[١]، "ولان الإيقاع الشعري ينطوي على كلام كثير التعقيد مما يؤدي إلى تعقيد في التفكير والدلالات المجازية"[٢]، فان الضرورة المنهجية اقتضت الفصل بين الإيقاع الداخلي بأنواعه البصرية والصوتية والفكرية، والإيقاع الخارجي من عروض وقوافٍ.

وإذا انطلقنا من تعريف (كيبدي فارجا) للإيقاع بأنه: "كل مجموعة من ظواهر الإعادة الصوتية والتركيبية والدلالية"[٣]، فإننا سنتجاوز الموسيقى الصوتية إلى أنواع أخرى من التكرار في الدلالة أو في التركيب أو في الخط والبياض وكل أنواع التكرار المنتظم عند الشاعر. وعلى هذا الأساس فقد قُسم هذا الفصل على مبحثين الأول ويعنى بالإيقاع الخارجي الذي يشمل التنوع الإيقاعي في العروض والقوافي ومدى أهميته في إبراز صور المفارقة عند الشاعر، فيما يُبحث في الثاني كل أنواع التشاكل والتقابل والتكرار سواء كان صوتياً أو معجمياً أو تركيبياً أو خطياً، لان الموسيقى الشعرية لا تشترط في انبثاقها الأوزان والقوافي فقط، بل تشترط أيضاً كل أنواع التشاكل كما تذهب لذلك الدكتورة يمنى العيد[٤]، وهذا ما أكده أيضاً كمال ابو ديب في الرؤى المقنعة، إذ يرى: "ان كل حضور وكل غياب فاعل أساسي في تشكيل البنية"[٥] يدخل ضمن الإيقاع في البنية الشعرية.

---

(١) ينظر: الخبرة الجمالية، دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية، سعيد توفيق: ٢١٢.

(٢) الأفكار والأسلوب، أ. ف. تشيتشرين: ٥٦.

(٣) نقلاً عن كتاب البنيات الدالة في شعر أمل دنقل، عبد السلام المساوي: ٣٢.

(٤) ينظر: (في القول الشعري)، د. يمنى العيد: ١٧-١٨.

(٥) الرؤى المقنعة، كمال أبو ديب: ٣٤٨.

ان ما لاشك فيه ان البنية هي نتاج لتفاعل الإيقاع والدلالة والتركيب، لذلك آثرنا الفصل بين مكونات البنية اقتداءً بالكثير من الدارسين، فضلاً عن حاجتنا إلى التسهيل والإيضاح. لان البحث قد عرض لدراسة بنية المفارقة عند أحمد مطر في شعره. ان الإيقاع يمتلك حظاً لا يمكن إنكاره في إظهار المفارقة وتمثيلها، "وما الإيقاع في جوهره الا مزيج من المماثلات، والمفارقات التتابع، وصدى التتابع، الوحدة، والتنوع"[١].

وقد يتكرر التساؤل المحرج الذي طرحه الدكتور قيس الخفاجيّ عن إمكانية وجود المفارقة في الإيقاع الشعري بصورة منفصلة عن الدلالة والتركيب[٢]، فالذي يبدو ان الخروج عن التفعيلة الخليلية في الشعر العربي يُعدُّ مشكلة لان الشعر لم يستطع إلى وقتنا الحاضر وبحكم تراثه المتراكم من العصر الجاهلي حتى العصر الحديث، ان يكسر التفعيلة الخليلية بعروضها المعروف وبشكل جاد وناجح. ويحق لنا أن نسأل، إذا كانت المفارقة هي الخروج عن المعتاد، فإلى أين تخرج القصيدة التي تروم خلق مفارقة من خلال الإيقاع؟

وإذا كان الجواب هو الخروج عن التفعيلة، فان هذا الخروج ينقل الشعر إلى شيء آخر غير الشعر، لان الخروج عن التفعيلة هو خروج عن الشعر، إذ لا يمكن ان نفهم من مقولة (اليوت) من: "ان الوسيلة الأولية لاختيار شاعر جديد إنما هو في مدى إحرازه أو عدم إحرازه لإيقاع متفرد"[٣]، فلا يمكن ان يكون المقصود بالإيقاع المتفرد عروض القصيدة، بل الراجح ان المقصود هو الإيقاع الداخلي، لان الإيقاع الخارجي لا يمكن له ان يحقق المستوى الأمثل للمفارقة باستثناء اعتماده على التكرار والتوقع، "فآثار الإيقاع والوزن تنبع من توقعنا سواء كان ما نتوقع حدوثه يحدث بالفعل أو لا يحدث، وعادة ما يكون هذا التوقع لا شعورياً"[٤]. أما الإيقاع الداخلي فانه يمتلك الحظ الأوفر في الإجابة عن التساؤل الذي طرحه الدكتور قيس الخفاجيّ من إمكانية ان يحقق الإيقاع نوعاً من المفارقة منفصلاً عن الدلالة والتركيب، إذ ان الإيقاع الداخلي وباعتماده على التكرارات بكل أنواعها يمكن ان يحقق المفارقة بالمفهوم النقدي الحديث.

وإذا كان "الانحراف في الأدب المكتوب، أظهر منه في الأدب الشفوي، بوجهٍ عام لان الانحراف في الأدب المكتوب هو الوسيلة الوحيدة لجذب انتباه القارئ، اما في الأدب الشفوي فهو

---

[١] شعر المتنبي، قراءة أخرى، محمد فتوح: ٤٨.

[٢] ينظر: المفارقة في شعر الرواد، د. قيس الخفاجي: ١٦١.

[٣] ت. س. اليوت الشاعر الناقد، ف. أ. فانشين: ٧٥.

[٤] مبادئ النقد الأدبي، أي. أي. ريشاردز: ١٨٨.

وسيلة واحدة بين وسائل عدة"[١]، وإذ كان الخروج على التوقع وسيلة مهمة من وسائل الشعر[٢]، فان العروض الخليلي الرتيب –كما يرى الدكتور رجاء عيد– تقف في أول المعوقات التي تجعل كسر الرتابة على المستوى الإيقاعي عسيرة[٣]، لذلك نجد ان اغلب الشعراء المحدثين ومنهم الشاعر احمد مطر قد أكثروا من قصائد شعر التفعيلة على حسبان العمود الشعري، إذ لم يعد الشاعر يلتزم بعدد محدد من التفعيلات، بل أصبح يمتلك حرية اكبر في اختيار ما يناسبه منها، وهو بذلك يحقق من نفسه ومشاعره ما لم يستطعه في عمود الشعر[٤]، وقد وفرت ظاهرة الشعر الحر للمتلقي عذوبة موسيقية تتمشى مع الدفقة الشعورية حتى نهايتها[٥].

فالذي يعرض للإيقاع في الشعر ومدى تجسيده للمفارقة يحاول ان يُبرز القصدية في اختيار إيقاع ينماز من غيره متفاعلاً مع المعنى ليخرجه الشاعر من خلال تركيب معين. فالإيقاع كما يراه (كولرج): "كالخميرة لا تساوي شيئاً ومسيخة المذاق في ذاتها، ولكنها تمنح الحيوية والروح للسائل الذي تضاف إليه بالقدر المناسب"[٦]. وإذ كان الشاعر قد اختار معنىً ما فانه يحاول إظهاره من خلال تركيبات معينة مستعيناً بالإيقاع، أي: ان المفارقة في المعنى تعتمد على الإيقاع كما يعتمد الخبز على الخميرة، هذا من جانب المبدع، اما المتلقي فانه أيضاً يحاول ترجمة التراكيب اللغوية مستعيناً بالإيقاع ليصل إلى المعنى الذي أراده الشاعر، ولا نقصد المعنى الحرفي، بل الفكرة التي حاول الشاعر إخراجها من خلال معانيه ومشاعره. وإذ كانت المعاني تظهر عبر التراكيب فان المعاني المحملة بالمشاعر لا تظهر بوساطة التراكيب فقط، بل من خلال التراكيب مضافاً إليها الإيقاع المصاحب لها. ويفعل الإيقاع فعله أيضاً عند المتلقي الذي يحاول تحليل التراكيب التي أخرجها الشاعر من خلال ما يصاحبها من ايقاع ليصل أو يقترب من الفكرة التي ارادها الشاعر، وبذلك يكون الإيقاع قد دخل بوصفهِ عنصراً أساسياً عند الشاعر الذي أراد خلق صورة المفارقة من خلال معانيه وكذلك المتلقي في تأويلاته، "فإيقاع تكرار حرف السين مثلاً في سورة الناس في القرآن الكريم يُحمّل النص معنىً اضافياً لا يمكن تحقيقه دون وجود عنصر الإيقاع الذي يحاول المتلقي تأويل النص القرآني من خلاله"[٧]، فالإيقاع يكون عاملاً مساعداً عند

---

[١] اللغة والابداع، مبادئ علم الأسلوب العربي، شكري عياد: ٨١.

[٢] ينظر: أقنعة النص، سعيد الغانمي: ٧١.

[٣] ينظر: التجديد الموسيقي في الشعر العربي د. رجاء عيد: ٤٢.

[٤] ينظر: الشعر العربي المعاصر، عز الدين إسماعيل: ٦٥.

[٥] ينظر: لغة الشعر عند سميح القاسم، جمال يونس: ٢٧.

[٦] بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث، يوسف حسين بكار: ١٥٩.

[٧] التنغيم اللغوي في القرآن الكريم، سمير إبراهيم وحيد العزاوي: ١٠٢.

الباث المبدع وأيضاً عند المتلقي المؤول للنص ويقع في الطرف الأول من المعادلة عند كليهما كما في الخطاطة الاتية:

المبدع Ü المعنى + الإيقاع ¬ التركيب

المتلقى Ü التركيب + الإيقاع ¬ المعنى

الخطاطة رقم (١)

نلاحظ ان الإيقاع يقع في الجهة الأولى المنتجة عند المبدع والمتلقي، "فالإيقاع يشكل بؤرة التأثير في النص التي تتجمع فيها مستويات التأثير الأخرى من تراكيب ودلالات"[١]. ولا يصح التسليم بالعلاقة المفترضة بين بحور الشعر –في ما يطلق عليه الموسيقى أو الإيقاع الخارجي– وموضوعات القصائد، وقد تكون إشارة ابن طباطبا إلى ان الشاعر إذا اراد بناء قصيدة اعدَّ لمعناها الوزن الذي يناسبها[٢] إشارة تعليمية، وايضاً المحاولة التي قام بها سليمان البستاني في مقدمة (الإلياذة) من ربط بحور الشعر بموضوعاته، متأثراً في ذلك بما رآه في شعر اللغة اليونانية القديمة من ارتباط كل بحر من بحوره بغرض معين إذ يقول: "ولاشك ان العروضين نظروا إلى أبحر الشعر من هذه الوجهة، ولكنهم لم يزيدوا على تسميتها باسماء تنطبق توسعاً على مسميات موضوعات القصائد المنظومة عليه فقالوا: هذا طويل وذاك بسيط وذلك خفيف أو سريع وهلم جراً، ووقفوا عند هذا الحد"[٣]. الا اننا لا يمكننا ان نرفض الرأي القائل بالعلاقة بين المعنى والإيقاع الذي تشكل العلاقة بين المفارقة والإيقاع جزء منه، فالإيقاع والمعنى يتسابقان في صدارة البنية الشعرية، فقد يبحث المعنى عن إيقاع معين لينتج المستوى الآخر من مستويات البنية ونعني به التركيب. وإذا كنا محقين في إنكار العلاقة بين معاني الشعر وبحوره فان الواقع يفرض علينا علاقة مهمة بين إيقاع الشعر الداخلي ومعانيه، فضلاً عن علاقة أخرى اقل وضوحاً بين معانيه وبحوره، ولا نقصد بالمعاني (الأغراض)، كما ذهب بعضهم بل المقصود هو الفكرة الأعمق من الغرض.

يتضح مما تقدم ان المعاني في الفنون الأدبية لها علاقة صميمة بالإيقاع، فالإيقاع المميز يؤدي إلى معنى مميز ينزاح عن غيره ليشكل مفارقة لغوية، "ولا شك ان صوت اللفظ جزء من معناه ولو أردت المعنى كاملاً فلفظة جميلة الوقع في المسامع تخلع على مسماها لوناً من الجمال

---

[١] المكونات الصوتية للإيقاع وأنماطه في الشعر والنثر، حامد مزعل الراوي: ١٨٨ (اطروحة).

[٢] ينظر: عيار الشعر، محمد بن احمد بن طباطبا العلوي: ١١.

[٣] الإلياذة، هوميروس، مقدمة الكتاب: ج١/ ٩٠ ، والرأي لسليمان البستاني.

لمجرد وقعها وجمال رنينها"[١]. "فالإيقاع لا يمكن دراسته وفقاً للذوق الشخصي، إذ لا يمكن تجنب الشكلية الا إذا كان كل فعل إيقاعي أو عروضي مرتبطاً بكلية المعنى"[٢]، ووفقاً لهذا فلا يمكن دراسة المفارقة في الإيقاع معتمدين على العروض والقوافي فقط، لاننا في حاجة إلى دراسة كل حضور وكل غياب في النص يتمفصل مع صور المفارقة عند الشاعر فيبرزها أو يعززها أو يكون حاضناً لها، وقد اغفل البحث بعض أنواع الإيقاعات لعدم حاجة المفارقة إليها وان كان النص الشعري يسخرها ويتكأ عليها في بعض مفاصله، وعلى هذا فان البحث لم يُفِصّل في أنماط القوافي مثلاً: مقيدة أو مطلقة وما إلى ذلك في الإيقاع الخارجي، ولم يعرض إلى التنوين والنبر وغيرها من سمات الإيقاع الداخلي للسبب نفسه. وقد حاولنا في هذا الفصل التركيز على السمات الإيقاعية التي حفَّزت وعينا بالمفارقة عند الشاعر، لان المفارقة بها حاجة إلى الوعي في تحقيقها عند الشاعر وتأويلها عند المتلقي، ويرى (ميثونيك): "ان الوعي الشعري هو الوعي الإيقاعي"[٣].

حتى يمكن توجيه النظر إلى القوانين الإيقاعية التي تحكم المفارقة في النص الشعري عند احمد مطر حاولنا في هذا الفصل اختيار أدوات إجرائية مستقاة من علم العروض العربي ومن خارج علم العروض وتطبيقها على النصوص الشعرية لإظهار ما يمكن ان تحمله من مفارقة إيقاعية يمكن ان يكون الشاعر احمد مطر قد انماز بها من غيره من الشعراء. فضلاً عن العروض والقوافي في المبحث الأول حاولنا في المبحث الثاني التعرض للإيقاع الداخلي عند الشاعر في قصائده فعرضنا للإيقاع البصري الذي قسمناه على الإيقاع الكتابي وإيقاع ضربة الختام وإيقاع الارتداد زيادة على إيقاع الفراغ اما الإيقاع الصوتي فقد دُرس فيه إيقاع التكرار بأنواعه، فضلاً عن الإيقاع التمثيلي وإيقاع التوازي، وقد عرض البحث بشكل يسير إلى الإيقاع الفكري في قصائد الشاعر احمد مطر.

---

[١] فنون الأدب، هـ. ب تشارلتن: ٥٩.

[٢] البنيات الدالة في شعر أمل دنقل، عبد السلام المساوي: ٣٤.

[٣] نفسه والصفحة نفسها.

المبحث الأول

الإيقـــــاع الخارجي

أ-الأوزان الشعرية

قدمت التجربة الشعرية عند (احمد مطر) الوزن عنصراً ملتزماً بشدة، إذ لا يكاد يُعثر على نص واحد يتخلى عن الوزن في أعماله الشعرية المطبوعة، فالشاعر متمسك بقواعد الشعر وأصوله وخاصة الوزن، وان كان لا يؤمن بمفهوم ان الشعر، هو (الكلام الموزون المقفى)، بل هو الشعر الموزون، إذ يقول: "لابد هنا من الاتفاق على أصول تعصم الشعر من التخريب، وتميز بين المقتدر وبين العابث، ذلك ان اللعبة، حتى اللعبة لها أصول، فما بالك بفن العربية الأول"[١]. ومن نافلة القول ان نشير إلى ان الوزن من ضرورات اللغة الشعرية، إذ يؤدي وظيفة جمالية وايحائية داخل القصيدة، فهو يقوم بتكثيف الوظيفة الجمالية في النص الأدبي، فإبطال الوزن يؤدي بالضرورة إلى إبطال المبنى وتغيّره، وتغير المبنى يؤدي إلى تَغيّر المعنى[٢].

اما استعمال الوزن عند احمد مطر فان البحور الصافية من أوزان الخليل قد طغت على نتاجه الشعري. وقد خضعت أوزانه الشعرية إلى زحافات وعلل تبدو اقل إذا ما قورن بغيره من شعراء التفعيلة في العصر الحديث. وقد تحرك شعر أحمد مطر بين التفعيلات القوية، إذ يرى الدكتور رجاء النقاش: "ان عنصر الإيقاع الحاد عند احمد مطر والموسيقى القوية من سمات الشعر السياسي، وقد توفرت في شعر احمد مطر مما يسر على شعره الانتشار الواسع العريض"[٣].

ويذكر ان الانتقال المفاجئ في الصور الذي يرافقه انتقال حاد ومفاجئ في الإيقاع يعدُّ من متطلبات المفارقة التي يزخر بها شعر احمد مطر، الا اننا لا نستطيع ان نؤشر انتقال الشاعر من تفعيلة إلى أخرى في القصيدة الواحدة في أعماله الشعرية، وان تقاربت بعض التفعيلات نتيجة الزحاف، اذ بدت وكأنها من بحر آخر من خلال التداخل الموسيقي، "فيتداخل عندئذ جزآن من تفعيلتين حتى يمكن مع التكرار ان تسلم واحدة منها إلى الأخرى"[٤]، فتوحي للمتلقي بانتقال الشاعر

(١) الشعر بين طاووس وغراب، احمد مطر: ٥١ (بحث).

(٢) ينظر: عن بناء القصيدة العربية، د. علي عشري زايد: ٥٩.

(٣) ثلاثون عاماً من الشعر والشعراء، د. رجاء النقاش: ١٩٤.

(٤) الشعر العربي المعاصر، عز الدين إسماعيل: ٩١.

من تفعيلة إلى أخرى، وانْ كان الايحاء خادعاً لكنه يؤشر الانتقال النفسي للشاعر من خلال الموقف، ومن ذلك قصيدة (سين جيم)، التي يقول فيها:

-في دائرةِ الأمْنِ القوميِ

وضعوني قيدَ التحقيقِ طوالَ اليومِ

زَعموا انّي

رددت كلاماً أثناءَ النومِ!

*   *

نَزَعوا جلدي.

نبشوا عَظْمي.

قرأوا كُلَّ خلايا لَحْمي[1].

إذ جاء المقطع الأول على تفعيلة المتدارك، وانتقل في المقطع الثاني إلى إيقاع أكثر حدةٍ يوحي بتغيير التفعيلة إلى الرمل، إلا أن الحقيقة أن التداخل الموسيقي جعل المتدارك في المقطع الثاني يقترب من الرمل كثيراً. وقد استعمل الشاعر هذهِ التقنية تجاوباً مع تصاعد الموقف النفسي وتصاعد الحدث وانفعالهِ والانتقال المفاجئ في الصورة التي تبرز المفارقة من خلالها.

وإذا كان الانتقال من تفعيلة بحر إلى آخر والجمع بين البحور من السمات الموسيقية البارزة في قصائد التفعيلة[2]، فلا يمكن ان تعدُّ "هذه الظاهرة جديدة لأنها وجدت في الموشحات الأندلسية قديماً"[3] وقد لجأ إليها عدد من الشعراء الرواد والمهجريين وسواهم[4]، الا انهم لم يسلموا من مهاجمة النقاد وسخرية بعضهم ممن سموا هذا الصنيع بـ(مجمع البحور)[5]، ولذلك آثر احمد مطر الابتعاد عن الجمع بين البحور الشعرية في القصيدة الواحدة محاولاً الالتزام بشدة بالقالب الأصعب لشعر التفعيلة، فلم يلجأ إلى المباحات -محل الخلاف- في شعر التفعيلة، وبذلك يكون الشاعر قد أطر مفارقاته، في الشعر بعيداً عن انسياحه نحو النثر الذي تتطلبه مفارقاته ليكون شاعراً ساخراً عن طريق المفارقة، وليس ساخراً يستعمل الشعر ويوظفه كما يتهمه بعض النقاد[6].

---

(1) الأعمال الشعرية الكاملة، احمد مطر: ١٨١.

(2) ينظر: العروض الجديد، أوزان الشعر وقوافيه، د. محمد السمان: ١٦١.

(3) دراسات في نقد الشعر، نور الدين حمود: ١١٣.

(4) ينظر: الشعر العربي الحديث (١٨٠٠-١٩٧٠ م)، س. موريه: ٣٤٦.

(5) نفسه: ٢٧٨.

(6) ينظر: لافتات احمد مطر نظرة نقدية، منيرة مصباح، (بحث).

وقد كتب احمد مطر قصائد العمود الطويلة نسبياً ملتزماً التزاماً شديداً بثوابت القصيدة العربية العمودية، ليدلل من خلال ذلك على شاعريته قبل سخريته، ومن قصائده في عمود الشعر قصيدة (العشاء الاخير لصاحب الجلالة ابليس الأول)، وهي قصيدة طويلة وصل عدد ابياتها إلى (١٢٥) بيتاً لا تخلو من مفارقة ومنها:

وهنـــــا مليـــــك مُغـــــرم بتراثـــــهِ ... يحســـو الخمـــور وكأســـهُ فنجـــانُ!
وهنـــــاكَ ثـــــوريّ يؤســـــسَ دولـــــةً ... فـــــي كرشـــــه فتصـــــفق الثيـــــرانُ
وهنـــا مليـــك لـــيس يملـــك نفســـه ... فمـــــهُ صـــــدىً وضـــــميرُهُ دكـــــانُ
ومفكّـــرُ متخصـــصٌ بعلـــومِ فـــرْك ... الخصـــــيتين، ففكـــــرُهُ ســـــيلانُ
وشـــواعر كـــي لا أســـمي واحـــداً ... يتســـــترون وســـــترُهُمْ عريـــــانُ!
يزنـــون بالقبـــان ابياتـــاً لهـــم ... فيميـــــلُ مـــــن أوزاره القبـــــانُ
فـــي كفـــةٍ تســـبيلةٌ ودراهـــم ... وبكفـــــةٍ تفعيلـــــةُ وبيـــــانُ
متفـــاعلن متفـــاعلن عِلانـــة ... متفـــاعلن متفـــاعلّن عـــلانُ(١)

ومن قصائده الأخرى في العمود الشعري التي تميزت بالطول أيضاً قصيدة (ما أصعب الكلام)، وهي غير مثبتة في ديوانهِ. ويمكن أن يكون لجوء أحمد مطر إلى شعر التفعيلة هو احتياجهُ الشديد إلى التحرر من بعض القوالب الموسيقية في العمود الشعري ليمنح حرية اكبر للسرد الذي يوظفه في إظهار المفارقات التي يحتاج إلى التحرر قدر الإمكان من اللوازم الموسيقية المثبتة سلفاً، فنجح في التوفيق بين الطبيعة السردية لشعر المفارقة وقوالب الموسيقى العربية من خلال التفعيلات. ويمكن أنْ نستقري تقنية تسخير التفعيلات في مفارقات الشاعر، من خلال سياقات البحور الشعرية، وقراءتها العروضية.

اولاً- سياقات البحور الشعرية:

تنقل احمد مطر بين سبعة بحور شعرية من بحور الخليل في أعماله الشعرية الكاملة وهي: الرمل، الرجز المتدارك، الوافر، الكامل، المتقارب وجميعها بحور صافية، فضلاً عن البحر البسيط وهو من البحور الشعرية غير الصافية، سيعرض لها البحث على وفق نسبة وجودها في النص المطري.

---

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، احمد مطر: ٥٠٣.

١-سياق الرمل:

وهو البحر الذي قال عنه القرطاجني بانه: يمتلك "لينا وسهولة"[١]، ويُلاحظ على احمد مطر انه قد أكثر في شعره من تفعيلات هذا البحر مقترباً من معظم شعراء العصر الحديث في إكثارهم من هذه التفعيلة، إذا استعملها بنسبة (٤٠.٩%) لتحتل المرتبة الأولى في ديوانه المطبوع، فضلاً عن انتشارها بشكل لافت للنظر في قصائد الشاعر خارج ديوانه. ومن خلال استقصاء الدكتور إبراهيم أنيس، وجد ان بحر الرمل قد نهض في الشعر العربي الحديث واوشك ان ينزل المنزلة الثانية في أوزان الشعر العربي، وزاد على ذلك بأن تتنبأ باتساع استخدامه بقوله: "ولقد زادت نسبة بحر الرمل بشكل واضح يجعلنا نرجح ان المستقبل لهذا الوزن الذي أصبحت آذاننا تألفه وتستريح إليه"[٢]، وعلى الرغم من كثرة الزحافات والعلل في بحر الرمل عند احمد مطر، إذ بلغت اكثر من (٤٧%) من عدد التفعيلات، الا انه يبقى أقل نسبة زحاف قياساً بالكثير من شعراء التفعيلة في العصر الحديث. ولكون المفارقة في حاجة إلى صور لا يمكن تركيبها إلا من خلال السرد الحكائي المتحرر من القيود قدر الامكان، يمكننا إضافة سببٍ آخر يسوّغ اكثار الشاعر من هذا البحر في متنه الشعري، إذ ان "صيغة هذه التفعيلة السباعية التي تتشكل من ثلاث نوى يقع فيها الوتد المجموع بين سببين خفيفين، مما يسوغ هذا اللون من التدفق في القصائد القائمة على البناء الدرامي والقصصي"[٣]. ولو تأملنا النتاج الشعري لاحمد مطر لوجدناه يعتمد في الكثير من قصائده على الحكاية في ابراز المفارقة من خلال الحوار، ومن قصائده في بحر الرمل والتي يظهر فيها القص واضحاً جلياً، قصيدة (انتساب)، التي تبدو قصة قصيرة جداً طافحة بالمفارقة، يقول فيها:

بعدَ ما طاردهُ الكلبُ	**فاعِلاتن/ فَعِلاتن/ فـ**
واضناهُ التعبْ	**عِلاتن/ فاعِلن**
وقف القِطُّ على الحائطِ	**فعلاتن/ فعلاتن/ فعِ**
مفتولَ الشنبْ	**لاتن/ فاعلن**
قالَ: للفأرةِ أجدادي أسودٌ	**فاعلاتن/ فَعِلاتن/ فاعلاتن**
قالتِ الفأرةُ:	**فاعلاتن/ فَعِ**
هل أنتم عرَبْ؟!	**لاتن/ فاعلن**[٤]

---

[١] منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجني: ٢٦٩.

[٢] موسيقى الشعر، د. إبراهيم أنيس: ٢٠٢.

[٣] اللغة الشعرية، في شعر حميد سعيد، محمد كنوني: ٤١.

[٤] الأعمال الشعرية الكاملة، احمد مطر: ٤٢٤.

فيُلاحظ ان السرد قد تحرك في بحر الرمل من خلال الزحافات والعلل التي وفرت للشاعر فضاءً أوسع في تأدية معاني المفارقة، إذ بلغت التفعيلات المزحَّفة والمعلولة عشر تفعيلات من العدد الكلي لتفعيلات القصيدة التي هي أربع عشرة تفعيلة.

٢-سياق الرجز:

يتميز بحر الرجز عن باقي البحور بشعبيته، إذ بدأ بوصفه "قالباً للأدب الشعبي أيام الجاهليين"[١]، ولا غرابة في ان يأخذ الرجز المرتبة الثانية عند احمد مطر، الذي اراد لشعره الانتشار. وقد شكلت نسبة تفعيلة الرجز (٣٢.١%) في ديوان احمد مطر المطبوع. فالرجز سياق لجأ إليه المحدثون عندما وجدوه اليق بمسرحياتهم فشكل نسبة كبيرة في نتاجهم الشعري[٢]. ويبدو ان هذا البحر لخفته وسهولة النظم فيه أصبح بحراً شعبياً أو قلْ: انهُ أصبح بحر العامة، إذ انه لم يستعصِ النظم فيه على احد من الشعراء، فإستُعمل إلى كل ما تدعو إليه البديهة والارتجال دون تصنع وتكلف، ولسهولة حفظه نرى ان المنظومات التعليمية على كثرتها قصرت على بحر الرجز[٣]. ولو تأملنا مفارقات احمد مطر لوجدنا ان نسبة كبيرة منها تشكلت من خلال الحوار الممسرح الذي يظهر المفارقة من خلال الضربة الأخيرة. وقد احتل الزحاف مساحة واسعة في هذا البحر عند الشاعر، ويمكن ان يعزى ذلك إلى طبيعة هذا الوزن الذي يحتوي على سببين متواترين يسمح بدخول الزحاف عليه مما جعله قريباً من النثر لكثرة ما يطرأ عليه من تحويرات وتغييرات[٤]، وقد يكون هذا سبباً مضافاً أدى إلى إكثار الشاعر من هذا البحر لان هذه التفعيلة توفر له فضاءً أوسع في التعامل مع تراكيب اللغة التي تظهر مفارقاته من خلالها، وقصيدة (الحاج) نموذج لهذا السياق، إذ بدت وكأنها مقطع من مسرحية، يقول فيها:

-ما تُهمَتي	**مستفعلن**
-تُهمَتُكَ العُروبة.	**مستعلن/ فعولن**
-قُلتُ لَكُمْ ما تُهْمَتي؟	**مستعلن/ مستفعلن**
-قُلنا لكَ العُروبة.	**مستفعلن/ فعولن**
-يا ناسُ قولوا غَيرها.	**مستفعلن/ مستفعلن**
أسألُكُمْ عَنْ تُهْمَتي..	**مستعلن/ مستفعلن**
ليسَ عَنِ العُقوبَة[٥]	**مستعلن/ فعولن**

[١] موسيقى الشعر، د. إبراهيم أنيس: ١٣١.
[٢] ينظر: نفسه والصفحة نفسها.
[٣] ينظر: الرجز، نشأته، اشهر شعرائه، د. جمال نجم العبيدي: ١٦١-١٦٢.
[٤] ينظر: فن التقطيع الشعري والقافية، د. صفاء خلوصي: ١٢٣.
[٥] الأعمال الشعرية الكاملة، احمد مطر: ٣٥٨.

وقد تيسر السرد وتقنياته المسرحية من خلال ما يوفره هذا البحر من كثرة الزحاف في حشوه وهي الخبن، والطي، والخبل الذي قلما يدخل على تفعيلات هذا البحر، زيادة على جواز الزحاف في الضرب والعروض، فضلاً عن علة القطع[١]. وقد كتب الشاعر في بحر الرجز الكثير من القصائد كانت احداها بعنوان (أرجوزة الأوباش)، مما يدل على ان الشاعر قد اختار البحر قصداً لا عفواً، ويقول في قصيدة (ناقص الأوصاف)، وهي من بحر الرجز:

نزعمُ انّا بشرٌ	**مستعلن/ مستعلن**
لكننا خِرافْ!	**مستفعلن/ فعول**
ليسَ تماماً... إنَّما	**مستعلن/ مستفعلن**
في ظاهِرِ الأوصافْ[٢]	**مستفعلن/ فعلان**

فالمفارقة في هذه القصيدة قائمة على المفارقة التي تتطلب سرداً متحرراً من القيود قدر الامكان، وقد تيسر في بحر الرجز من خلال الزحافات والعلل.

٣-سياق المتدارك:

شكلت تفعيلة بحر المتدارك في المتن الشعري لأحمد مطر المرتبة الثالثة بنسبة (١١.٢%). وتفعيلة المتدارك من التفعيلات التي ارتفعت أسهمها في الشعر المعاصر، لانسجام موسيقاها، وحسن وقعها في الأذن، وهي أليق بالأدب الشعبي لكثرة ما فيها من مقاطع ساكنة مما جعلها تشيع في الزجل، ويمكن ان يكون هذا الأمر -كما يرى الدكتور إبراهيم انيس- سبباً في انصراف الشعراء الجاهليين عنها[٣]، ولعل السبب الأساس في كثرة هذه التفعيلة في شعر احمد مطر، هو رغبته في شعبية شعره، واقترابه من الجمهور. ولو تأملنا موضوعات احمد مطر ومفارقاته الشعرية لوجدناها اقرب من حيث الموضوع إلى الشعر الشعبي منها إلى الشعر الذي يتناوله الشعراء في قصائدهم في عمود الشعر، وشعر التفعيلة. فالمفارقات في الشعر الشعبي أكثر بما لا يقاس من المفارقات في عمود الشعر وشعر التفعيلة[٤].

ومن قصائد احمد مطر في بحر المتدارك قصيدة (الدولة)، التي يقول فيها:

قالتْ خَيْبَرْ:	**فاعل/ فاعل**
شِبران.. ولا تَطلُبْ أكثَرْ	**فاعل/ فعلن/ فاعل/ فاعل**

---

[١] ينظر: علم العروض والقافية، عبد العزيز عتيق: ٥٧.

[٢] الأعمال الشعرية الكاملة، احمد مطر: ٣٥٨.

[٣] ينظر: موسيقى الشعر، د. إبراهيم أنيس: ١٠٦.

[٤] ينظر: العربية، دراسات في اللغة واللهجات والأساليب، يوهان فك: ٤٢.

لا تطمعْ في وطنٍ اكبَرْ **فاعل/ فعلن/ فعلن/ فاعل**
هذا يكفي... **فاعل/ فاعل**
الشُرطةُ في الشبرِ الأيمنْ **فاعل/ فعلن/ فاعل/ فاعل**
والمسلخُ في الشبرَ الأيسَرْ **فاعل/ فعلن/ فاعل/ فاعل**
أنّا أعطيناكَ "المخفر"[1] **فاعل/ فاعل/ فاعل/ فاعل**

فنلاحظ ان زحاف (التشعيث) أصاب تفعيلة المتدارك، لينقلها من (فاعلن) إلى (فاعل) الذي أصبح الهوية المميزة لهذه التفعيلة عند احمد مطر، إذ لا يمكن ان نحدد الهوية الإيقاعية لبحور الشعر العربي معتمدين على التفعيلات فقط، مستبعدين الزحافات والعلل التي ينتج منها ايقاعاً آخر مولد من ايقاع معروف في تفعيلة خليلية، "فلا يمكن إعادة صياغة التشكيلات الإيقاعية في الشعر العربي دون اللجوء إلى مفهومي الزحاف والعلة"[2]. وإذا كان انتشار (فاعل) في المتدارك يعدُّ ظاهرة في الشعر المعاصر، وصل تأثيرها إلى الشعر العمودي[3]، وان الإذن العربية قد استساغت هذه التفعيلة الطارئة بعد ان انتشرت في الشعر المعاصر[4]، فاننا نرى ان احمد مطر قد وظف هذه التفعيلة في لغته الشعرية من خلال الأسلوب الخطابي الذي تقدم له هذه التفعيلة الطارئة وقعاً أسرع يخدم الانتقال من موضوع إلى موضوع آخر، الشيء الذي تتطلبه المفارقة التي تحتاج إلى سرعة في الانتقال من خلال الصور من الشيء إلى نقيضه أو مغايره.

٤-السياقات الأخرى (الصافية):

ومن البحور الشعرية الصافية الأخرى التي استعملها الشاعر في متنه الشعري هي البحر الوافر، ثم الكامل، ثم المتقارب، بشكل اقل نسبة من البحور الصافية في المتن الشعري لأحمد مطر، وقد كان الشاعر منسجماً مع موسيقى الشعر العربي المعاصر الذي أكثر من استخدام البحور الصافية.

والملاحظة التي يمكن تأشيرها في البحر الوافر والبحر الكامل بشكل اقل عند الشاعر، هي طول القصائد التي كُتبت بهذين البحرين الشعريين، وأشهر قصائده في البحر الوافر قصيدة (العشاء الأخير لصاحب الجلالة إبليس الأول)، وهي من القصائد العمودية عند احمد مطر وتأكدت هذه الظاهرة أيضاً في قصائد الشاعر من البحر الكامل، ومن قصائده في هذا البحر قصيدة (فبأي آلاء الشعوب تكذبان)، ومنها:

---

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، احمد مطر: ٣٠٠.
(٢) في البنية الإيقاعية للشعر العربي، د. كمال ابو ديب: ١٠٥.
(٣) ينظر: حركة الشعر الحديث من خلال إعلامه في سورية: احمد بسام ساعي: ٥٨.
(٤) ينظر: الشعر العربي المعاصر، د. عز الدين إسماعيل: ١٠٧.

ولهُ الجَواري الثائراتُ بكِلّ حانْ
ولهُ القيانْ
ولهُ الاذاعةُ
دجَّنَ المذياع لقنه البيانْ
ألحقُّ يرجَعُ بالربابةِ والكمانْ
فبأي آلاء الولاةِ تكذبانْ![١]

وان كان البحر المتقارب اقل البحور الصافية التي وجدت في المتن الشعري لاحمد مطر، الا ان القصائد التي كتبها في هذا البحر تميزت بالطول النسبي، وان كانت اقصر من قصائد البحر الوافر والبحر الكامل، ومن هذه القصائد قصيدة (مواقع)، التي يقول في أحد مقاطعها:

تخافُ الصحيفةُ من نشرِ حرفْي
وتخشى السقيفة من نشر عَرفي
لانَّي نظيفٌ
وانَّي بشرْ
وتهوى الصَّريفةُ رغْدي وقصْفي
وترمي الدّجى والظَّما تحت كفيّ
لإنّي وميضٌ
واني مطرْ[٢]

وهذه القصيدة هي مقارنة بين شاعر الدولة وشاعر الشعب برزت فيها المفارقة والاختلاف بين حالي الشاعرين.

٥-السياقات غير الصافية:

ان تنويع التفعيلات في السطر الشعري في قصيدة التفعيلة غير متيسر الا داخل الاطار القديم الذي أوجده الخليل، أي: على وفق نظام التنويع في البحور المتنوعة التفعيلات[٣]، ولم نعثر في ديوان احمد مطر الا على قصيدتين من البحر البسيط الأولى تتألف من بيتين من الشعر، اقتبسها الشاعر من (صفي الدين الحلي) وكانت بعنوان (برقية عاجلة إلى صفي الدين الحلي)، اعاد الشاعر كتابتها بتصرف، يقول فيها:

---

[١] الأعمال الشعرية الكاملة، احمد مطر: ٦٤.
[٢] نفسه: ٤٢٢.
[٣] ينظر: الشعر العربي المعاصر، عز الدين إسماعيل: ٩٩.

سـلَوُا بيـوتَ الغـواني عـن مخازينـا   واستشـهدوا الغرب هل خـابَ الرَّجا فينـا؟
سـودٌ صـنائعنا بـيضٌ بيارِقُنـا   خُضـرٌ موائـدنا حُمـرٌ ليالينـا![1]

وقد اظهر فيها الشاعر مفارقة صارخة بين الأصل الذي قصده (الحلي)، والواقع العربي الراهن.

وكانت القصيدة الثانية على صيغة الموال المعروف في الفلكلور الشعبي، حملت القصيدة عنوان (موال)، واعتمدت المفارقة فيها على المعاني المتعددة للمفردة الواحدة، يقول فيها:

نارٌ بجوفِ الحشا في دمعتي سائلةْ
تنثالُ في مقلتي مذهولة سائلةْ:
هل في الدّنا دولةُ.. رغم الغنى سائِلة؟!
جاوبتها: دولتي ما دام فيها مالْ
يستفه حاكم عن كلِّ خيرٍ مالْ
آلامنا انبتت في ياسه الآمالْ
لكنَّما وحلنا أمسى بهِ أو حَلْ
يبيع أو يشتري فينا.. مضى أو حلْ
وهو الذي لم يكنْ ربطٌ له أو حلْ
فالمال في أمسه قد كان رهن الهوى
ثم استوى مسنداً للحكمِ لمَّا هوى
وغارِق مثلهُ في سوقِ شمّ الهوا
حتى دمانا لديهِ عملةٌ سائلة![2]

وتعد هذهِ القصيدة تجربة نادرة عند الشاعر وفي الشعر المعاصر عامة، إذ وظف أنوعاً من الأدب الشعبي(الزهيري) في شعر التفعيلة (تكنيكاً) ودلالة.

ان التفعيلات السبع التي استعملها الشاعر تخدم حالة الرفض والقلق والإدانة عند الشاعر ويرى عبده بدوي: "ان الشاعر قد وفق في استعمال طبقة خاصة بموضوعه الذي يعالجه يمكن من خلالها تحسس أشياء كثيرة لعل في مقدمتها عذاب الشاعر الذي تحوَّل إلى قناع يعبر عن قصة العذاب في العالم"[3].

---

[1] الأعمال الشعرية الكاملة، احمد مطر: ١٥٧.

[2] نفسه: ٢٣٧.

[3] قضايا حول الشعر، عبده بدوي: ٧. (بحث)

ان الخطابية العالية التي انماز بها احمد مطر، قد جعلته يلجأ اولاً إلى قصيدة التفعيلة، ثم ان الشاعر انتقى من بحور الشعر التفعيلات الصافية التي تقل فيها القوالب الموسيقية الجامدة لتقبلها اكثر من غيرها للزحاف والعلل، لينطلق في فضاء واسع من التعبير مكوناً مفارقات مدهشة.

والجدول الأتي يبين استعمال الشاعر لتفعيلات البحور الخليلية ونسبتها العددية والكمية في أعماله الشعرية الكاملة المطبوعة، ونسبة الزحافات والعلل التقريبية في البحور السبعة التي استعملها الشاعر في متنه الشعري.

جدول رقم (١) أنواع البحور الشعرية المستعملة

البحر	الرمل	الرجز	المتدارك	الوافر	الكامل	المتقارب	البسيط
عدد القصائد	١٩٧	١٥٥	٥٤	٣٩	١٨	١٧	٢
النسبة العددية	٤٠.٩ %	٣٢.١ %	١١.٢ %	%٨.١	%٣.٧	%٣.٥	٠٠.٥ %
النسبة الكمية التقريبية	%٣٨	%٣٥	%٧	%١٤	%٣.١	%٢.٦	٠٠.٣ %
النسبة التقريبية للزحاف والعلل	%٤٧	%٦٨	%٩٦	%٢٩	%٣٤	%١٦	%٢١

من الجدول يتضح ان الشاعر استعمل بحر الرمل وبحر الرجز بنسبة أكثر من باقي البحور الشعرية لتقبلها أكثر من غيرها للزحافات والعلل التي توفر له حرية أكثر في أثناء عملية السرد لقصص المفارقة.

ثانياً- القراءة العروضية:

ان وضوح الهوية الإيقاعية وانتمائها إلى اصل التفعيلة غاية يسعى إليها الشعراء دائماً، ولا يمكن لباحث منصف ان يتجاوز هذه الحقيقة الواضحة. فالتلون الإيقاعي داخل البيت أو السطر الشعري من خلال الزحافات والعلل التي تصيب تفعيلاته لا يمكن ان يكون مقصوداً، فهو في غالبه يأتي اضطراراً تفرضه المعاني والتراكيب المؤدية إلى تلك المعاني. ولكننا لا نستطيع ان ننكر ان القراءة العروضية لقصيدة ما، يمكن ان تتطابق أو تقترب من دلالة المعاني دون قصد الشاعر وإصراره على ان يجعل تفعيلاته وما يصيبها من زحافات وعلل مؤدية إلى تلك المعاني التي تصورها القصيدة.

ومثال على ذلك قصيدة احمد مطر (تطوير مهني)، التي يقول فيها:

ابليسُ فكَّر مرةً　　　　مستفعلن/ متفاعلن

في ان يطوّر شغله	**مستفعلن/ متفاعلن**
ليصيرَ أكثر مجرماً	**متفاعلن/ متفاعلن**
ويصيرَ أكثر آثماً	**متفاعلن/ متفاعلن**
ويصيرَ أكثر مرهقاً	**متفاعلن/ متفاعلن**
ومُنافقاً	**متفاعلن**
ومُكذباً	**متفاعلن**
ومُعذباً	**متفاعلن**
ومُهدماً	**متفاعلن**
ويكونَ في كُلّ الأمورِ	**متفاعلن/ مستفعلن /مـ**
مبجّلاً ومُنعمًّاً	**تفاعلن/ متفاعلن**
فاحتاج دهراً كاملاً	**مستفعلن/ مستفعلن**
يرعى ويسقي شرَّه	**مستفعلن/ مستفعلن**
حتى استقام وبرعما	**مستفعلن/ مستفعلن**
ولدى تصلّب جذرهِ	**متفاعلن/ متفاعلن**
ولدى تفتّح زهرهِ	**متفاعلن/ متفاعلن**
دفن اسمه في صدره	**متفاعلن/ مستفعلن**
وغدا يسمى حاكماً![1]	**متفاعلن/ مستفعلن**

فلو تأملنا القصيدة التي هي من البحر الكامل (متفاعلن) (ÈÈ – È–)، لوجدنا ان الزحاف قد أصاب (إحدى عشرة) تفعيلة من تفعيلات القصيدة البالغة (اثنتين وثلاثين) تفعيلة وان الزحاف الذي أصابها هو الإضمار الذي هو: "تسكين الثاني المتحرك لتتحول متفاعلن إلى مستفعلن"[2] وان اغلب معاني التفعيلات المضمرة خفيَّة وغير واضحة.

-(ابليسُ) وإبليس خفي على الجوارح مضمرٌ في الأفعال والمعاني.

-(في ان يطوّر) والتطور شيء مخفي في الزمن وهو غير التغير.

-(يرعى ويسقى شره) ورعاية الشر خفيَّة مضمرة.

-(حتى استقام وبرعما)، وظهور البراعم في الأرض تدريجي مخفيٌ من الزمن.

-(في صدره) وما في الصدور مخفي مضمر أيضاً.

---

(1) الأعمال الشعرية الكاملة، احمد مطر: ٤٢١.

(2) علم العروض والقافية، د. عبد العزيز عتيق: ١٤٢.

-(حاكماً) والحاكم الحقيقي هو الله لكن حكم الشيطان يضمر في بني البشر.

ولو تأملنا (منافقاً، ومكذباً، ومعذباً ومهدماً)، وهي صفات الشيطان الواضحة لوجدنا انها جاءت بتفعيلات صحيحة واضحة، ونلاحظ ان (ميم) متفاعلن في (مبجلاً) قد قطعت في السطر الشعري السابق له لان تبجيل الشيطان هو تبجيل مقطوع الرأس لا روح له، والمفارقة هي ان ابليس لما اراد تطوير عمله تحول إلى حاكم، فوجدنا ان لفظ إبليس والحاكم جاءتا على صيغة واحدة وهي (مستفعلن) والسؤال الذي يلح في الطرح هو، هل الشاعر، أي شاعر يكون قاصداً في تركيب تفعيلاته بالطريقة التي تتوافق مع معاني القصيدة؟

والإجابة كما نتصور هي النفي، فالشاعر يسعى إلى ان تكون تفعيلاته صحيحة مثالية، لأن الإنسان يسعى نحو الكمال في كل شيء، الا انه لو خُيِّر بعد خروج القصيدة على تغيير بعض التفعيلات المزحفة إلى تفعيلات صحيحة، يبدو ان الشعراء قد عبروا عما في انفسهم بهذه الطريقة وان تغيير التفعيلة يؤدي الى تغيير في المبنى وبالنتيجة سيتغير المعنى، وهذا مالا يرغب به أي شاعر.

ب-القافية:

تعدُّ القافية من ضرورات تميز الشعر من النثر، ومن أشهر التعريفات للقافية انها: "حرف الروي، أي: الحرف الذي يتكرر في آخر كل بيت من أبيات القصيدة"[(١)]، ووفقاً للخليل فانها: "من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه من قبله مع حركة الحرف الذي قبل الساكن"[(٢)]، والقافية على وفق التعريف الحديث: "ليست القافية إلاّ عدة أصوات تتكرر في أواخر الأشطر أو الأبيات من القصيدة وتكرارها هذا يكون جزءاً هاماً من الموسيقى الشعرية، فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع ترددها ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الآذان في فترات زمنية منتظمة"[(٣)]، وإذا كان الوزن الذي تقوم عليه القصيدة يؤدي إلى إشاعة الشعور بالتوقع من جانب المتلقي، فان القافية بتكرار ضرباتها وانتظامها تعمل على تحديد هذا التوقع بشكل أكثر وضوحاً، "ففي قراءة الكلام الموزون يزداد تحديد التوقع زيادة كبرى بحيث انه في بعض الحالات التي تستعمل فيها القافية يكاد يصبح التحديد كاملاً"[(٤)]، فالقافية داخل اللغة الشعرية الموزونة تبرز زوايا صوتية تثير انتباه المتلقي لتتعاضد مع الغاية الأولى في المفارقة وهي اثارة الانتباه من خلال كسر التوقع، فالمفارقة

(١) القوافي، ابو يعلى التنوخي: ٣٥، والتعريف لثعلب.

(٢) العمدة في محاسن الشعر وأدبه ونقده، القيرواني: ج١/ ١٥١.

(٣) موسيقى الشعر، د. إبراهيم أنيس: ٢٤٦.

(٤) مبادئ النقد الأدبي، ريشاردز: ١٩٤.

لا تظهر جلية إلاّ من خلال صورها التي يمكن للموسيقى ان تقدم لها دعماً شعورياً من خلال "الفيض المتجدد من الدفقات والوثبات على امتداد القصيدة، وان ذلك لا يتم بصورة فنية تآزرية ما لم تختلف الموسيقا باختلاف الوثبات والدفقات شأن الموسيقى التصويرية"[١].

والقافية التي هي جزء مهم من الموسيقى الشعرية لا يمكن لها ان تقدم دعماً معززاً لصور المفارقة إذا كانت بوتيرة واحدة وبكلمة أخرى نقول: ان القافية تعمل كالإضاءة على صورة المفارقة فاختلاف الإضاءة من حيث الشدة، والزاوية، واللون، تضيف احساساً لا يؤثر في جوهر الصورة، بل في فاعلية تأثير الصورة على المتلقي، وهكذا تفعل موسيقى القافية في صور المفارقة.

ويعدُّ انفلات قصيدة التفعيلة من قيد القافية عنصر تطور في الفن الشعري، وقد دعا الكثير من الشعراء والنقاد إلى تحطيمها للتخلص من اغلالها ومن هذه الدعوات ما جاء على لسان (ميخائيل نعيمة) في كتاب (الغربال)، إذ يقول: "فلا مناص لنا من الاعتراف بأن القافية العربية ليست سوى قيد من حديد، نربط به قرائح شعرائنا وقد حان تحطيمه من زمان"[٢]. كما وجدنا احمد مطر ملتزماً بنظام التفعيلات في الشعر، متحركاً داخل المباحات المتفق عليها من لدن الأغلبية من الشعراء والنقاد فلم يمزج بين البحور ولم يهجرها كما فعل غيره، نراه أيضاً في القوافي يلتزم جرساً قافوياً واضحاً في قصائده، لتكون سمة واضحة بها فلا نعثر في ديوانه الا على القليل من القصائد التي تنقلت بين قوافٍ كثيرة دون جرس معين من التكرار الموسيقي القافوي الواضح، "فإذا كان النظام القديم قد جنى أحياناً على بعض الأخيلة الشعرية وقيدها بقيود ثقيلة فليس من الحكمة في شيء ان نعالج مثل هذا العيب بعيب أكبر، وذلك مثل هذه الثورة التي تَنْكرُ كل ما لموسيقى القافية من تأثير سمعي جميل"[٣]، ولا نجد صعوبة في التحري عن القصائد التي تضيف لها القافية دلالة شعورية مضافة في قصائد احمد مطر في ديوانه، ومثال ذلك قصيدة (الفتنة اللقيطة)، التي يقول فيها:

اثنانِ لا سواكُما والأرضُ ملكٌ لكما
لو سارَ كلٌّ منكما بخطْوِهِ الطَّويلْ
لما التقتْ خُطاكُما الا خلالَ جيلْ
فكيفَ ضاقَتْ بكُما فكُنتما القاتلَ والقتيلْ
قابيلُ يا قابيلْ

---

[١] شخصية الأدب العربي وخطوات في نقد الشعر والمسرح والقصة، د. إسماعيل الصيفي: ١٧٦.

[٢] الغربال، ميخائيل نعيمة: ٨٥.

[٣] موسيقى الشعر، د. إبراهيم أنيس: ٢٨٣.

لو لمْ يجيء ذكرُكما في مُحكم التنزيلْ
لقُلتُ: مُستحيل!
منْ زرع الفتنةَ فيما بينكُما...
ولم تكنْ في الأرضِ اسرائيلْ؟!(١)

فلو تأملنا التباعد بين مخارج حرفي الميم والألف نراه في أقصاه، حيث الميم حرف شفوي وهو نهاية جهاز النطق والألف حرف يخرج من الحنجرة، والألف عند نطقه يخرج الهواء بانسياب واضح والميم حرف تنطبق فيه الشفتان فيحبس الهواء(٢)، فنرى ان الدلالة الصوتية هنا قد قدمت إضافة دلالية لان المعنى الذي أراد ان يجسده الشاعر، هو اتساع الأرض الكبير بما لا يقاس لفردين فقط هما قابيل وهابيل، ثم انتقل إلى قافية اللام المسبوقة بالياء وهو مقطع يوحي بالألم لخروجه من آخر تجويف الصدر وعدم قطعه من خلال أدوات الجهاز الصوتي، وقد جاءت القافية من ألفاظ (الطويل، جيل، القتيل، قابيل، التنزيل، مستحيل، إسرائيل). ولو نظرنا إلى مثال آخر، إذ لا يستعصى إيجاد الأمثلة في شعر احمد مطر لان اغلب قوافيه تحتوي على دلالة صوتية، وقصيدة (خلود) مثال آخر، يقول فيها:

قال الدَّليلُ في حَذرْ
انظر... وخُذ منهُ العبَرْ
انظر.. فهذا اسدٌ
له ملامح البشرْ
....
كان يدس انفه في كل شيء
فانكسرْ
هل أنت أقوى يا مطرْ؟!
* *
كان "ابو الهول" أمامي
اثراً منتصباً
سألتُ:
هل ظلَّ لمنْ كسَّر انفه.. أثر؟!(٣)

---

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، احمد مطر: ٣٣٩.
(٢) ينظر: الأصوات اللغوية، د. عبد الفتاح عبد الجليل: ٧٥.
(٣) الأعمال الشعرية الكاملة، احمد مطر: ٣٣٩.

ولو تأملنا تكرار حرف الراء في القافية لوجدنا فيه تعبيراً يساير ويعاضد الدلالة، فالحذر به حاجة الى ترقب، وانتباه متتابع متكرر، والعبر تكون من أخطاء الآخرين المتكررة، ودلالة التكرار في المطر واضحة أيضاً، فنلاحظ إعطاء دفقة الصورة دفقة موسيقية تكافئها والقافية التي تلائمها من الحروف الشديدة أو الرخوة المجهورة أو المهموسة، وبهذا تتآزر العناصر الشعرية في وحدة تذكرنا بوحدة التعبير العضوي الذي دعا إليها الفيلسوف الايطالي (بنديوكروتشي)[١].

وقد برع الشاعر في تخيير قوافي قصائده، ويمكن لنا ان نتلمس بعض سمات القافية في نصوص احمد مطر التي جعلت من القافية عنصراً داعماً لتقنية المفارقة، مثل تقنية استعمال حروف المعجم وتسخير عيوب القافية في المفارقة والتمهيد للقافية والميل إلى جعل جرس القافية متكرراً، وسنحاول ان نعرض لهذه السمات بصورة موجزة:

اولاً- تقنية استعمال حروف المعجم في القافية:

لان مفارقات احمد مطر تدور في فسيفساء المعاني لانتقاء وجمع صورٍ متباعدة ومتباينة ومتناقضة لتظهر من خلالها المفارقة، ولان الشاعر قد وُضِع بين ضرورتين، فعليه من جهة ان يقول ما يود قوله ولتحقيق ذلك لا مفر من استعمال كلمات المعجم المشترك، وعليه من جهة أخرى ان ينظم ابياتاً، أي: "ان يحقق حداً أعلى من التشابه بين وحدات الخطاب"[٢]، فاننا نرى احمد مطر قد اختار شعر التفعيلة ليوفر لنفسه هامشاً أوسع من التنقل عبر حروف المعجم لاختيار القوافي التي تناسب مفارقاته التي تحتاج إلى السرد غير المقيد قدر الإمكان. وقد تنقل احمد مطر في قوافيه على جميع حروف المعجم خلا حرفي (الذال والظاء)، إذ لم نعثر على قافية في أحد قصائده تشمل هذين الحرفين. وقد قفى الكثير من قصائده على حروف قد هجرها الشعراء لصعوبة النظم بها الا انه وجد فيها التعبير الصوتي المناسب لدلالة بعض مفارقاته ومنها قصيدة (مكتوب)، التي يقول فيها:

منْ طرَف الدّاعي..
إلى حَضرةَ حمالِ القرحْ:
لك الحياة والفرحْ.
نحنُ بخيرٍ، ولهُ الحمدُ، ولايهمُنا
شيء سِوى فِراقكمْ

---

[١] ينظر: شخصية الأدب العربي، د. إسماعيل الصيفي: ١٧٧.

[٢] بنية اللغة الشعرية، جان كوهين: ٨٥

نودُّ أنْ نُعلمكُمْ
أنَّ أباكُمْ قدْ طَفَحْ.
وأمكُم تُوفيتْ من فرطِ شدّةَ الرَّشْح
أخوكم الداعي لَكم
(قوسُ قُزَحْ)[1]

وقد قفيت هذه القصيدة على حرف (الحاء)، ومعروف ان الحاء صوت لإخراج الألم والبحة، وقد فطن (ابن جني) إلى بعض الظلال الصوتية في بنية الحاء، إذ يقول: "ولولا بحة في الحاء لكانت عيناً... ولأجل البحة في الحاء يكررها الشارق في تنحنحهُ، وحكي ان رجلا من العرب بايع ان يشرب علبة لبن ولا يتنحنح فشرب بعضه فلما كظّه الأمر قال: كبش املح، فقيل له: ما هذا؟ تنحنحت فقال: من تنحنح فلا افلح وكرر الحاء مستروحاً اليها"[2].

وقد استعمل احمد مطر قافية الحاء في هذه القصيدة لأنها تعبر عن بث الألم وإخراجه من قبل المواطن المضطهد في الوطن العربي إلى أخيه في بلاد المهجر، حيث الحرية والرفاه فسخَّر صوت الحرف تسخيراً جميلاً.

ثانيا- تسخير عيوب القافية:

يعدُّ الايطاء "الذي هو: اعادة الكلمة بلفظها ومعناها بعد بيتين أو ثلاثة إلى سبعة أبيات"[3] من عيوب القافية عند النقاد القدماء والمحدثين، وان كان الايطاء لا مكان له في شعر التفعيلة، إذ لم يعد من عيوب هذا النوع من فنون الشعر، فاننا نجد احمد مطر قد حاول تسخير تكرار القافية باللفظ والمعنى لترسيخ دلالة ما من خلال التكرار، ثم يقوم بكسرها من خلال تكرار اللفظ بدلالة مغايرة بعيدة ليخلق مفارقة مدهشة تظهر بعد التأمل، ويمكن ان تلحظ ذلك في قصيدة (القرصان)، إذ يقول:

وكدنا نبلغُ المسرى
ولكنْ قامَ عبدُ الذات
يَدعو قائلاً: صبرا
فالقينا بباب الصبر قتلانا
وقلنا: انَّهُ أدرى

---

[1] الأعمال الشعرية الكاملة، احمد مطر: ٣٩٤.
[2] سر صناعة الإعراب، ابن جني: ج١/ ٢٤٣.
[3] موسيقى الشعر العربي، د. عيسى علي العاكوب: ٢٣٥.

وبعد الصبر

ألفينا العدا قد حطَّموا الجسرا

فقمنا نطلب الثأرا

ولكن قامَ عبد الذاتِ

يدعو قائلاً: صبرا

فالقينا بباب الصبر آلافاً من القتلى

وآلافاً من الأسرى

وهدَّ الحمل رحم الصبر

حتّى لم يطقْ صبرا

فأنجب صبرنا: صبرا.[1]

وإذا تأملنا هذه القصيدة نجد ان الشاعر قد الح في تكرار مفردة الصبر بمعناها التقليدي ودلالتها الشائعة ليرسخ هذا المعنى في الذهن من خلال تكرارها في السطور الشعرية وفي القوافي، حتى إذا اعتاد المتلقي على تكرارها، يفاجئه بالمفردة ذاتها وبدلالة مغايرة ليخلق مفارقة مدهشة غير متوقعة من لدن المتلقي فـ(صبرا) في السطر الشعري الأخير تشير إلى مجازر (صبرا وشاتيلا) في لبنان.

ثالثاً- التمهيد للقافية:

تعدُّ ظاهرة تكرار القافية، أو احد مشتقاتها، أو صورة لغوية قريبة منها في حشو السطر الشعري من الظواهر البارزة في شعر احمد مطر، "فالقافية تُطرب حين تأتي في مكانها المتوقع، وإهمال القافية يصدم السمع بخلاف ما ينتظر، حين يفاجأ بالنعمة الشاذة"[2]، وقد عمد الشاعر إلى ترك مسافة من التخمين عند المتلقي، وبعث الرغبة في داخله لمعرفة القادم من القافية، معتمداً على نوع من أنواع الجناس الذي أطلق عليه اسامة بن منقذ (جناس التركيب)[3] ومن قصائده الكثيرة التي مهد للقافية فيها قصيدة (منتهى الإيجاز)، التي يقول فيها:

عوائد القادة

من عائد بيع الغازْ...

الغازْ!

ونومهم للغربِ باختيارهم، انْ جازْ...

---

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، احمد مطر: ٢٧.

(٢) فصول في النقد عند العقاد، محمد خليفة التونسي: ٢٩٦.

(٣) ينظر: البديع في نقد الشعر، اسامة بن منقذ: ٣٤.

انجازْ

وسيرهمْ نحوَ العدا

زحفاً على الاعجاز

اعجازْ!

تلك خفايا وضعنا بمنتهى الايجازْ!(١)

ونلاحظ ان مفردة القافية يمكن ان يتنبأ بها المتلقي عن طريق بصمة التطريز الواضحة والمتكررة في القصيدة، وقد حاول الشاعر خلق مفارقة من خلال جناس التركيب بين (الغاز نوع من أنواع الوقود) و(الغاز جمع لغز)، وكذلك (ان جاز بمعنى إذ صح) و(انجاز من المنجز) وأيضاً (الإعجاز بمعنى الإدبار) و(الإعجاز بمعنى المعجزة).

رابعاً- تكرار الجرس القافوي:

بقراءة التجربة الشعرية لأحمد مطر، ندرك ان الشاعر كان من أكثر الشعراء المعاصرين ولعاً بالقافية، إذ تساعده القافية على خلق إشارات فكرية من خلال الانفجارات الصوتية في أواخر السطور الشعرية مما يعزز ترسيخ صور المفارقة التي يبدعها الشاعر تعزيزاً لا شعورياً في ذهن المتلقي. ويمكن ان نلمس التزام الشاعر بجرس القصيدة الخارجي من خلال القوافي، فعلى الرغم من احتياج المفارقة الشديد إلى التنقل بين قوافٍ متعددة، لأن المفارقة تقنيةُ ذات طابع سردي، الا اننا نجد ان الشاعر لم يتنقل في أكثر من ثلاث قوافٍ في القصيدة أو المقطع الشعري الواحد ولم يحصل ذلك الا في قصائد معدودة في أعماله الشعرية. ويمكن ان ندرك التزام الشاعر بالقافية، إذا عرفنا ان الشاعر قد كتب ما يقرب النصف من قصائده في اعماله الشعرية على قوافٍ متراسلة موحدة ولم يتخلى عن ذلك حتى في بعض القصائد الطوال التي تتألف من مقاطع كثيرة. وعلى الرغم من كون القافية الواحدة تفرض على الشاعر قيداً ينزع منه حرية التنقل في المعاني من خلال السرد الذي تفرضه المفارقة، فاننا نجد ان الشاعر قد التزم بموسيقا الشعر الخارجية من خلال القافية ليدلل على التزامه قدر الامكان بالمظاهر الموسيقية الخارجية مؤطراً مفارقاته في قوالب شعرية جميلة. ومن القصائد التي كانت قوافيها متراسلة وقد ظهرت فيها المفارقة بشكل جلي قصيدة (اقتباس)، التي يقول فيها:

انَّها لا تختفي

انَّها تقضي الليالي، دائماً

في مُعطفي

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، احمد مطر: ٤٣٨.

دائماً تحضنُ، في الظلمة، قلبي
هذهِ الشمس...
لكي لا تنطفئ(١)

فالقافية في المفردات (تختفي، معطفي، تنطفي) متراسلة وقد ظهرت المفارقة بها من خلال القافية الأخيرة، إذ ان الشمس تختفي في الظلمة محتضنة قلب الشاعر في اشارة رائعة إلى ان قصائده شموس، واحتل التنقل عبر قافيتين أو ثلاث قوافٍ مساحة كبيرة في المتن الشعري لاحمد مطر فكانت قوافيه: متقاطعة (أ، ب، أ، ب)، أو متعانقة (أ، ب، ب، أ، ج، ج، أ)، أو متوالية (أ، أ، ب، ب)، أو متكررة (أ ب ج أ د هـ أ)، أو متنقلة (أ ب جـ د هـ)، ومن القصائد التي تنقلت خلال اكثر من قافية لكنها حافظت على جرسٍ قافوي مميز قصيدة (مزايا وعيوب)، يقول فيها:

نبحَ الكلبُ بمسؤول شؤونِ العاملينْ:
سيّدي انّي حزين
هاكَ.. خُذ طالع ملفي
قذر من تحت رجلي إلى ما فوقَ كتفي
فلماذا يا تُرى لم يقبلوني
في صفوفِ المخبرينْ؟!
هتف المسؤول: لكنْ
فيك عيبان يُسيئان اليهم
انتَ يا هذا.. وفيٌّ وأمين!(٢)

وهناك بعض القصائد التي تنقل فيها الشاعر بين عدة قوافٍ هاجراً الجرس الموسيقي القافوي معتمداً على جرس التفعيلات فقط، ومن هذه القصائد قصيدة (مسألة مبدأ)، يقول فيها:

قالَ لزوجتهِ: اسكتي
وقال لابنه: انكتمْ
صوتكما يجعلني مشوش التفكير
لاتنبسا بكلمةٍ
اريد ان اكتب عن
حرّية التعبير!(١)

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، احمد مطر: ٤٣٦.
(٢) نفسه: ٢٧٩.

والجدول الآتي يوضح احصاءً لأنواع القوافي عند الشاعر، وقد أغفلنا قصيدتي العمود في أعماله الشعرية من الإحصاء.

جدول رقم (٢) أنواع القوافي عند الشاعر وطرائق تشكيلها

الأنماط	المتراسلة	المتقاطعة	المتعانقة	المتوالية	المتكررة	المتنقلة
طريقة تشكيلها	أ، أ، أ، أ	أ، ب، أ، ب	أ، ب ب أ ج، د أ	أ أ ب ب	أ ب جـ أ د هـ أ	أ ب جـ د هـ
عدد القصائد	٢٣٢	٧٤	٧١	٤٥	٤٢	١٦
النسبة المئوية	%٤٨.٣	%١٥.٤	%١٤.٧	%٩.٤	%٨.٩	%٣.٣

يُلاحظ ان الشاعر لم يهمل جرس القافية في قصائده على الرغم من احتياجه الشديد للتخلص منها، لانها تقف عقبة أمام حرية السرد، فالقوافي المتراسلة، والقوافي المتقاطعة، شكلت النسبة الأكبر من القافية في النص المطري.

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، احمد مطر: ٢٨٤.

المبحث الثاني

الإيقـــــــاع الداخلي

بعد التتبع للإيقاع الخارجي في النص المطري، يحاول هذا المبحث ان يعرض للإيقاع الداخلي، ليس على المستوى الصوتي فقط، لان الإيقاع الداخلي يشتمل على كل أنواع التكرارات والمؤثرات الشعورية واللاشعورية، فطريقة إدراج القصيدة على الورقة نوع من أنواع الإيقاع، والتنقل الفكري من فكرة إلى أخرى وتقديم فكرة ما وتأخير غيرها نراه أيضاً نوعاً من أنواع الإيقاع، لذلك سيتناول هذا المبحث الإيقاعات الداخلية البصرية، والصوتية، والفكرية.

أ-الإيقاع البصري الكتابي:

تشكل الناحية الصورية والمرئية عنصراً مهماً من عناصر الشعر، إذ يمكن استنطاق الأبعاد الدلالية والرمزية التي توحي بها بعض الممارسات التشكيلية فوق الصفحة الشعرية[(١)]، وقد أضافت لعبة الأسود و الأبيض دلالات فنية، ومعنوية، وإيقاعية إلى الشعر المعاصر، ويرى (أمل دنقل): "ان ثورة الشعر الجديد ليست ثورة موسيقية وانما هي خروج بالقصيدة عن الإطار (الموسيقي) إلى الإطار التشكيلي أو التصويري باعتبارها اقرب إلى البصر منه إلى الأذن"[(٢)]، ويمكن ان نستقري استعمال احمد مطر للإيقاع البصري في شعرهِ فنراهُ مثلاً قد ذيل بعض القصائد دون غيرها بتوقيعه لتبدو وكأنها شكوى مرفوعة إلى جهات أعلى، وكانت هذهَ الظاهرة تتصدر المجاميع الشعرية في القصيدة الأولى من كل مجموعة أو لافتة من لافتاته، وقد تميزت القصائد التي ذيلت بتوقيعه بالخطابية العالية، أو الرأي المتفرد الجديد، ومن هذه القصائد قصيدة (قبل ان نبدأ...) التي تصدرت لافتاته السادسة، إذ بدت وكأنها اضاءة على كل القصائد الموجودة في اللافتات السادسة، يقول فيها:

الفردُ في بلادنا
مُواطنٌ... أو سلطانْ
لَيسَ لدينا إنسان!

احمد مطر[(٣)]

---

(١) لمزيد من الاطلاع على فضاءات التشكيل البصري وأشكاله ومدلولاته، ينظر مثلاً: الشكل والخطاب، محمد الماكري: ٦١-٩٣، وأيضاً إشكاليات التلقي والتأويل، سامح الرواشدة: ٩٢-١٣٢.

(٢) البنيات الدالة في شعر امل دنقل، عبد السلام المساوي: ٣٦.

(٣) الأعمال الشعرية الكاملة، احمد مطر: ٣٣٦.

وقد استعمل الشاعر طريقة الترقيم للمقاطع ليجعلها متسلسلة، وبرزت هذه الظاهرة في القصائد التي تحتوي مفارقات مختلفة تؤدي إلى موضوع واحد، ومن هذه القصائد: (سواسية) و(دوائر الخوف)، و(الوصايا)، و(كيف تتعلم النطال في ٥ أيام دون معلم)، و(بلاد ما بين النحرين)، و(الأبيض والأسود)، و(شخص واقعي)، وقصيدة (سيرة ذاتية).

وقد برزت ظاهرة المقاطع المتسلسلة في الشعر المعاصر بشكل لافتٍ للنظر، إذ ان استعمال المقاطع التي يشكل كل منها وحدة لها كيانها الخاص مرتبطة بغيرها ارتباطاً قوياً يشكل وحدة متكاملة من النواحي النفسية، والمنطقية، والعضوية، حيث يكوّن هذا الترابط اساساً متيناً في تشكيل الصورة الكلية[1] التي تشكل حضوراً واضحاً في الشعر الحديث. وقد انمازت قصائد احمد مطر التي حملت مقاطعها ارقاماً متسلسلة في كون كل مقطع من مقاطعها يصلح ان يكون قصيدة منفصلة تحمل مفارقة غير معتمدة على مقطع سابق وان جمعتها فكرة واحدة.

فقد كان حضور علامات الترقيم واضحاً في المتن الشعري لأحمد مطر فعدد علامات الاستفهام في اعماله الشعرية الكاملة (٥١٢) علامة، اما علامات الاستفهام المقترنة بعلامات التعجب فان عددها (١٣٤١)، اما علامات التعجب والاندهاش فان عددها (٦٩٦) علامة، وتسهم عمليات الترقيم في إبراز عنصر (التنغيم) الذي له أهمية خاصة في إظهار المفارقات وإبرازها، "إذ هو قطب الإنشاد التعبيري وعليه تتكأ الكثير من الدلالات والمعاني الشعرية عند احمد مطر"[2]. وقد أسهمت علامات الاستفهام والتعجب في تحريك الإيقاع الداخلي من خلال مجموعة من الأسئلة المدهشة التي تسمعها العيون، ولو تأملنا قصيدة (إعلانات)، نراها تعتمد في إظهار المفارقة على علامات الترقيم، يقول فيها:

تفّاحةٌ طازجةٌ

تعلنُ عن حاجتها القصوى

إلى دُودة!

* *

درّاجةٌ ناريةٌ

تطلبُ من يركبها

ملحوظةٌ:

صفائحُ البترولِ موجودةٌ!

---

[1] ينظر: الصورة الشعرية عند فدوى طوقان، خالد احمد سنداوي: ٦٤.

[2] عناصر الإبداع الفني في شعر احمد مطر، كمال احمد غنيم: ١٠٦

* *

نافذةٌ مفتوحةٌ

تعلن للشاكين من عفونةٍ

ان الرياح، اليوم مسدودة!

* *

عروبةٌ طازجةٌ

ناريّةٌ

مفتوحةٌ

تعلن...

[قفْ.

مساحةُ (الإعلان) محدودةْ]![1]

فنرى ان المفارقة هنا قد اعتمدت اعتماداً كلياً على الناحية الصورية والمرئية من خلال علامات الترقيم، وقد تجسدت المفارقة في عدم إمكانية الاعلان من لدن العروبة من خلال الأقواس، فضلاً عن علامات الترقيم الكثيرة التي أسهمت في تشييد المعنى.

وقد برز الإيقاع الصوري المرئي بشكل واضح في قصيدة (مكتوب)، التي يقول فيها:

ودارِكُم عامرةٌ.. انقاضُها

وكلبكم مات لطول ما نَبحْ

وما عدا ذلك لا ينقصنا

سوى وجودِكُم هنا

أخوكم الداعي لكم

(قوسُ قُزح)

ملحوظة: كُلّ الذي سمعتهُ

عن مرضي بالضَّغط والسكّر... صح[2]

يلاحظ ان الشاعر قد شكل قصيدته صورياً بطريقة المكتوب التقليدي، حيث توقيع المرسل في أسفل اليسار والملاحظات في أسفل الصفحة وهكذا.

---

[1] الأعمال الشعرية الكاملة، احمد مطر: ٣٧٥.

[2] نفسه: ٣٩٣.

وقد شكل الشاعر قصيدة (إرادة الحياة)، وهو عنوان قصيدة مماثلة لـ(ابي القاسم الشابي) أصبحت نشيداً، شكل هذه القصيدة على طريقة تشكيل الأناشيد، إذ حافظ على عدد ثابت من التفعيلات في السطر الشعري الواحد زيادة على ما تتطلبه الأناشيد من قوافٍ ثابتة.

إذا الشعبُ يوماً أراد الحياةْ

فلابدَّ ان يبتلى بالمرينزْ

ولابدَّ ان يهدموا ما بناهْ

ولابد ان يخلفوا الانجليزْ

ومن يتطوَّع لشتم الغزاةْ

يطوَّح باولاد عبد العزيزْ

فكيف سيمكنُ رفعُ الجباهْ

واكبرُ رأسٍ لدى العرْبِ ط..؟![١]

وقد حاول الشاعر في بعض قصائده ان يفرد مقطعاً للحدث الدرامي، ثم يعلق عليه من خلال فرقة الإنشاد كما في قصيدة (إضراب)، يقول فيها:

وخرَّت السيقان

إلى الثّرى

ثم هوت من فوقها التيّجانْ!

مرّت فراشتانْ

ورددت إحداهما:

قد أعلنتْ إضرابها الجذور!

ما أجبن الإنسانْ

ما أجبن الإنسانْ

ما أجبن الإنسانْ![٢]

إذ يأتي دور الجوقة عن طريق افرادها بمقطع مستقل لتمنح المتلقي ما قد تعجز الأحداث الدرامية عن تقديمه، فتردّدْ عبارة (ما أجبن الإنسان) لتخلق المفارقة من خلال المقارنة بين شجاعة الجذور وجبن البشر المضطهدين، إذ تمثل الجوقة هنا دور المعلق على الأحداث المنشد بالحقيقة.

---

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، احمد مطر: ٢١٧.

(٢) نفسه: ٧٩.

وقد انماز الإيقاع البصري الكتابي في النص المطري ببعض الصفات التي اسهمت في خلق المفارقة أهمها:

اولاً- الإيقاع الصوري الارتدادي:

يعدُّ الانتقال المفاجئ من الشيء إلى ضده أو نقيضه، أو مغايره من أهم اشتراطات المفارقة في الفنون والأدب. وقد انماز المتن الشعري لاحمد مطر بالمقطعية، أي: ان مفارقاته الشعرية بنيت على أساس مقطعي يُشكل ايقاعاً منتظراً يزيد من مسافة التوتر عند المتلقي. فتبدو الكثير من المقاطع الأولى في قصائد احمد مطر للوهلة الأولى وكأنها خارجة عن الشعر، أي: انها جثث، شعرية، لا تمتلك من مقومات الشعر على مستوى الدلالة والتركيب شيئاً، وان امتلكت الإيقاع الخارجي على مستوى التفعيلات والقوافي، ثم تُلحق بمقطع أخير ينماز بقصره في الغالب يسلط اضاءة على المقطع الأول أو المقاطع الأولى فينقلها من اللاشعر إلى الشعر، إذ تجعل المتلقي في حاجة إلى الارتداد إلى المقاطع الأولى وتأويلها بناءً على الإضاءة الجديدة وقد استعمل احمد مطر هذه التقنية في الكثير من قصائده، بالدرجة التي يمكن ان تجعل منها ظاهرة في شعر مطر[1]، ومثال على قصائد احمد مطر التي استعمل فيها تقنية الارتداد قصيدة (تواصل)، التي يقول فيها:

مرَّ (شعواط) الأصمْ
بالفتى (ساهي) الأصمْ
قال ساهي: كيف أحوالك عمْ؟

[1] قد أحصى الباحث القصائد في أعمال احمد مطر الشعرية والتي انمازت بهذه التقنية حيث بلغ عددها (٥٩) قصيدة هي: (عدالة ١٠)، (الحبل السري ١٤)، (قبيلة بوليسية ٢٠)، (الثور والحظيرة ٢٣٥)، (الأضحية ٢٢)، (الله اعلم ٢٧)، (أصفار ٢٨)، (عاش يسقط ٣٠)، (لا نامت عين الجبناء ٣٤)، (شكوى باطلة ٣٥)، (مقتل شاعر ٣٩)، (حلم ٤١)، (بيت وعشرون راية ٤٧)، (اكتشاف ٥٠)، (صدمة ٥١)، (علامات على الطريق ٥٢) (إنجيل بوليس ٧١)، (صندوق العجائب ٧٢)، (الجدار ٧٨)، (إذا الضحايا سئلت ٨١)، (يحيا العدد ل ١٠١) (رؤيا ٣٠)، (صفقة مع الموت ١٣٩)، (مفقودات ١٦٠)، (مواطن نموذجي ١٦١)، (قضاء ١٦٨)، (صفت النية ١٦٨)، (الراية ١٧٢)، (المشبوه ١٧٦)، (شيطان الاثير ١٨٤)، (وقفة تاريخية ٢٣٨) (الألثغ يحتج ١٩٦) (حوار وطني ٣٠٥)، (فتوى أبى العينين ٣٠٦)، (تلاحم ٣١٥)، (عاقبة الصراحة ٣٢٢)، (خلود ٣٣٩) (كيف تاتينا النظافة ٣٤٠)، (شيخان ٣٤٥)، (الغابة ٣٥٤)، (ناقص الأوصاف ٣٥٨)، (اعياد ٣٦٢)، (البكاء الأبيض ٣٦٢)، (نحن بالخدمة ٣٦٩)، (المغبون ٣٧٥)، (وراء قضيان الماء ٣٧٩)، (دودة الخل ٣٨٣)، (الحاكم الصالح ٣٨٥)، (الطوفان ٤٠٦)، (أخطاء في النص ٤٠٨)، (تواصل ٤١٠)، (مسائل غير قابلة للنقاش ٤٢٥)، (سلاماً ايتها الحرب ٤٣١)، (اغرب من الخيال ٤٤٩)، (مجهود حربي ٤٧٨)، (بدائل ٤٧٩)، (إصلاح زراعي ٤٨٣)، (المنشق ٤٨٥)، (الغريب ٤٨٧).

قالَ شعواط: إلى سوق الغنمْ

قال ساهي: نحمدُ الله... بخيرٍ

قال شعواط: أنا شغلي الغنمْ

قال ساهي: رضَّة في الركبة اليمنى

وكسرٌ عرضيٌ في القدمْ

* * *

الحوارات لدينا

هكذا تبدأ دوماً... وبهذا تختتمْ

اسمها الأصلي: (شعواط وساهي)

واسمها المعروف رسمياً: (قمم)[1]

فنلاحظ ان المقطع الأول الساذج، بدا وكأنه نقل (فيديوي) لحوار بين اثنين من الطرشان، هما شعواط وساهي ولو جردنا هذا المقطع من إيقاع التفعيلة لوجدناه بعيداً كل البعد عن الشعر، اما المقطع الثاني القصير فيشكل بؤرة الإضاءة على المقطع المتقدم، إذ يُبرز تأويلات وتفسيرات تدخل المقطع الأول في دائرة الشعر، ويجد المتلقي نفسه أمام حاجة مُلحة للارتداد إلى المقطع الأول وإعادة قراءته تحت اكتشافات الإضاءة الجديدة في المقطع الثاني القصير. فيمكن ان نجد تأويلاً للاسمين (شعواط وساهي) وكونهما لم يأتيا اعتباطاً، فحكام العرب بعضهم مجانين معربدون يمثلهم (شعواط)، وبعضهم مغفلون يمثلهم (ساهي)، وان الحوار في القمم العربية هو حوار الطرشان، والغنم هم شعوب العرب المضطهدة، وغيرها من التأويلات التي تفرضها الإضاءة في المقطع الأخير.

ثانياً- ايقاع ضربة الختام:

انمازت قصائد احمد مطر ذات المقطع الواحد، التي بلغ عددها في أعماله الشعرية الكاملة (٢٨٠) قصيدة، بانها تعتمد على إظهار المفارقة في الأسطر الشعرية الأخيرة بما يمكن ان نطلق عليه (إيقاع ضربة الختام)، وهي تقنية إيقاعية يستعملها الشعراء المعاصرون بكثرة. وكان هذا النوع من الإيقاع واضحاً في قصائد احمد مطر ذات المقطع الواحد الطويلة منها والقصيرة فنجد هذا النوع من الإيقاع في قصائد (يا ليل يا عين) و(حوارٌ على باب المنفى) وهي قصائد تتجاوز الخمسين سطراً شعرياً، وكذلك في القصائد القصيرة مثل قصيدة (شموخ)، التي يقول فيها:

في بيتنا

---

[1] الأعمال الشعرية الكاملة: احمد مطر: ٤١٠.

جذع حنى أيّامَهُ

وما انْحنى

فيهِ أنا![1]

وكذلك قصيدة (مشاتمة)، التي يقول فيها:

قال الصَّبي للحمار: (يا غبي)

قال الحمارُ للصَّبي:

(يا عربي)![2]

فنلاحظ ان الضربة الأخيرة المُفسرة كانت في قصيدة (شموخ)، جملة (فيه انا)، وفي قصيدة (مشاتمة)، جملة (يا عربي).

وغالباً ما يعتمد احمد مطر على ضربةٍ خاتمة تهز كيان المتلقي من خلال الطرافة في التفسير أو التعليل، أو صدم المتلقي بما لا يتوقعه من خلال تقنية اجادها الشاعر، لتظهر المفارقة بوساطة ضربة الختام. ومن قصائده التي خُلقت فيها المفارقة بهذه الطريقة قصيدة (في انتظار غودو)، يقول فيها:

كانت معي صبيةْ

مَربوطةً مِثلي

على مروَحةٍ سقفيَّةْ.

جراحُها

تبكي السَّكاكينُ لها...

ونوْحُها

ترثي له الوحشيةْ!

حضنتُها بأدمعي

قلتُ لها: لا تجزعي

مهما استطال قهرنا...

لابد ان تُدركنا الحرية

تطلعت اليّ،

ثم حشْرجتْ حشْرجةَ المنية:

[1] الأعمال الشعرية الكاملة: احمد مطر: ٢٨٣.

[2] نفسه: ٢٩٩.

وا أسفا يا سيّدي

أنَّي أنا الحرية![١]

فالاكتشاف المتأخر الذي خلق المفارقة في هذه القصيدة جاء من خلال ضربة أخيرة في جملة (أنَّي أنا الحرية).

ثالثاً- إيقاع الفراغ:

هو أيضاً من الإيقاعات البصرية، فللفراغ في الصفحة الشعرية عند احمد مطر حضور مستمر يشكل جزءاً من إيقاع القصيدة، وجزءاً من دلالتها ومعناها، ونقصد بالفراغ هنا الجمل والكلمات التي ترك الشاعر للمتلقي مهمة إملائها. وهذا الصمت أو الفراغ ليس مجانياً، بل هو دال مهم في النص الشعري عند الشاعر، "والحقيقة ان للبياض في القصيدة أهمية لافتة للنظر، فالنظم يقتضيه باعتباره صمتاً يحيط بالقصيدة"[٢]، ان الذي يعنينا من الفراغ ذلك الذي عُبر عنه بالتنقيط، أي: الفراغ الذي حمل في داخله معناً ما،، برَّز المفارقة أو ساعد على ظهارها، وقد استعمل الشاعر كغيره من الشعراء التنقيط الذي يعبر عن مسافة من الصمت وقد تكرر في اعماله الشعرية في (٥١٨) موضعاً، اما التنقيط الذي استعمله الشاعر بدلاً من جملة أو لفظة محذوفة عمداً، فقد تكرر عند الشاعر في (١٥) موضعاً في أعماله الشعرية، منها ما جعله الشاعر فضاءً للاحتمال عند المتلقي أو ما جعله فراغاً شغل مكان جملة أو مفردة نابية ترك الشاعر للمتلقي مهمة املائها[٣]، ومنها قصيدة (رحلة علاج)، يقول فيها:

قلت للمفتي:

كأنَّ الشاي في قنينة الوالي نبيذٌ!

قال: هذا ماءُ زمزمْ!

قلتُ: والأنثى التي.....؟

قال: مَسَاجْ!

قلت: ماذا عن جَهنَّمْ؟

قال: هذا ليسَ فِسقاً

انَّما... والله أعلَمْ[٤]

---

[١] الأعمال الشعرية الكاملة: احمد مطر: ٣٧١.

[٢] بنية اللغة الشعرية، جان كوهين: ٩٨.

[٣] ومن هذه القصائد: (كلمات فوق الخرائب ٤١)، (رحلة علاج ١٢٠)، (كيف تتعلم النضال ١٩٧)، (أحزان أصيلة ٢٠٣)، (إرادة الحياة ١٢٧)، (بلاد ما بين النحرين ٢٦٥).

[٤] الأعمال الشعرية الكاملة: احمد مطر: ١٢٠.

فنلاحظ ان الشاعر قد ترك فراغات يدل على معانيها السياق، وترك للمتلقي اختيار ألفاظها من خلال فراغات منقطة.

وهناك نوع آخر من الفراغات يمكن ان تكون الأهم في أنواع الفراغات التي استعملها الشاعر في متنه الشعري، وهي الفراغات الدالة التي تدخل في القصيدة فتشكل جزءاً مهماً لا يمكن الاستغناء عنه، إذ تفقد القصيدة ركيزة مهمة من ركائز الدلالة لو استغنت عن الفراغ المنقط في كثير من قصائد الشاعر[1]، وقد بنيت المفارقة في هذه القصائد على الفراغ الذي دخل كطرفٍ دال في تجسيد المفارقة، ومن هذه القصائد قصيدة (المتكتم)، التي يقول فيها:

***القيتَ خطاباً في النادي،**
وتلوتَ قصائدَ في المقهى،
ونقدتَ السلطة في المطعم.
هل تحسبُ أنَّا لا نعلم؟!
-.......!
***في يوم كذا..**
حاورت مذيعاً غربياً
وعرضت بتصريحٍ مبهمْ
لغباوة قائدنا الملهمْ
هل تحسب أنَّا لا نعلم؟!
-......![2]

وتوحي الفراغات هنا ان الشخص المُحقق معه يمتلك شجاعة تجعله يمتنع عن الإدلاء بأي إفادة للمحققين، وهذه صورة تتكرر في المعتقلات، إذ يواصل الحوار من طرفٍ واحد:

[1] قام الباحث بإحصاء (١٢) قصيدة استعمل فيها الشاعر تقنية الفراغ الدال لتجسيد المفارقة هي: (سطور في كتاب المستقبل ٤٩)، (حادث مرتقب ٩٢)، (بوابة المغادرين ١١٢)، (يوسف في بئر البترول ١٤٠)، (القصيدة المقبولة ٢٢٠)، (فتوى أبى العينين ٣٠٥)، (المتكتم ٣٢١)، (عاقبة الصراحة ٣٢٢)، (إعلانات ٣٧٥)، (رقابة ذاتية ٤٤٣)، (بدائل ٤٧٩)، (الجريمة والعقاب ٤٨٧).

[2] الأعمال الشعرية الكاملة: ٣٢١.

***لا تتكتمْ**

دافع عن نفسكَ.. أو تعدمْ!

-......!

***لا تتكلمْ؟**

افعل ما تهوى... لجهنمْ

* *

شُنِقَ الأبكمْ!(١)

فالمقطع الأخير من القصيدة (شنق الأبكم)، هو الذي خلق المفارقة التي شُكلت من خلال الفراغات التي دخلت بوصفها طرفاً مهماً في خلقِ دلالة المفارقة.

ب-الإيقاع الصوتي:

يختلف الإيقاع الصوتي الداخلي عن الايقاع الخارجي في ان الأول يوفر مساحة أوسع من الاختيار عند المبدع، فيُركب الموسيقى الداخلية وفقاً لذوقه وفكره وما تتطلبه الدلالة في القصيدة، اما الإيقاع الخارجي فأن مساحة الاختيار فيه محدودة، حيث قوالب التفعيلات واشتراطات القوافي التي لايمكن للمبدع تجاهلها، وإذا كان الإيقاع الصوتي يشكل جزءاً من الإيقاع الداخلي، فأن الإيقاع الخارجي في الشعر يعتمد على الإيقاع الصوتي الموسيقي فقط، فالإيقاع يمثل التناوب الزمني المنتظم للظواهر الصوتية المتراكبة للحروف والألفاظ والجمل التي تشكل الخاصية المميزة للقول الشعري(٢)، ولاشك في ان الموسيقى تشد من ذهن المتلقي في الشعر والفنون الأخرى على حد قول (شوبنهاور): "ان الفنون جميعاً تطمح الى الحالة الموسيقية"(٣)، فالموسيقى الصوتية شرط يلتزمهُ الشعر في معظم لغات العالم. وقد تمثل الايقاع الموسيقي من خلال وسائل عديدة أهمها التكرار الصوتي، وإيقاع التوازي، والمحاكات الصوتية.

اولاً- التكرار الصوتي:

التكرار ظاهرة قديمة في الشعر الإنساني وتنشأ من ثبات لحظة شعورية في الزمن. وينتج التكرار من عوامل متداخلة ومعقدة، إذ يمكن إرجاعها إلى الرغبة في تحقيق شبع حضوري في لحظة زمنية ثابتة، أو إلى الرغبة في محاولة تحقيق قدر من التناغم والتآلف الموسيقي اللذين يثمران الجوانب الإيقاعية والدلالية للقصيدة(٤)، وقد اكد هذا الرأي (محمد كنوني)، إذ جعل للتكرار وظيفتين دلالية ونفسية(٥)، ويرى (رولان بارت) ان المتعة في الشعر هي متعة إيقاعية لان "النقطة

(١) الأعمال الشعرية الكاملة: احمد مطر: ٣٢١.

(٢) ينظر: الأدب الجاهلي في آثار الدارسين قديماً وحديثاً، د. عفيف عبد الرحمن: ٢٠٠.

(٣) الفن والحلم والفعل، جبرا ابراهيم جبرا: ٢٣٨- ٢٣٩.

(٤) ينظر: البنيات الدالة في شعر أمل دنقل، عبد السلام المساوي: ٧٥.

(٥) ينظر: اللغة الشعرية، محمد كنوني: ١٢٣.

التي يتضح بها المعنى هي ذات النقطة التي تهرب فيها المتعة في فن الشعر وان موسيقى الأصوات هي أعمق رسائل الشعر"[١]. ويمثل التكرار ظاهرة واضحة في شعر أحمد مطر بوصفه أداة إيقاعية موسيقية "وأكثر ما يقع في الألفاظ دون المعاني وهي في المعاني دون الألفاظ أقل"[٢]. والشاعر غالباً ما يسعى إلى تنغيم نصه الشعري من خلال احداث التلاؤم والانسجام ما بين ألفاظه فيقوم بتكرارها محدثاً ترددات نغمية تضفي على النص بهاءً وجمالاً. فالتكرار في التعبير الأدبي يمثل الحركة الدؤوب للألفاظ في منظومة شبكة النص مُشَكّلة بذلك نغماً موسيقياً متصاعداً يتقصده الناظم[٣]، كما انه يسلط الضوء على جهة مهمة من العبارة كونه يضع ايدينا على الفكرة المسلطة في مخيلة الشاعر، إذ يمثل التكرار شكلاً من أشكال الهندسة العاطفية من خلال محاولة الشاعر إنشاء اساسٍ عاطفي من نوع ما لانظمة كلماته وذلك من خلال ترديدها المتناوب[٤]، فالتكرار إذن احد أنواع الإيقاع الذي يستلزمه النص الشعري[٥]، والتكرار بأنواعه الثلاثة تكرار الحروف والمفردات والجمل، يمثل عند الشاعر احمد مطر مفاتيح للنصوص تشارك في اظهار صور المفارقة من خلال تأكيد فكرة ما ثم هدمها لخلق الدهشة عند المتلقي.

١-تكرار الحروف:

ان التردد الصوتي للحرف يعدُّ من التداعيات التي تعبر عن دلالة الانفعال الشعري[٦]، إذ ينبثق التأثير الموسيقي من وقع أصوات الحروف وأثرها في تعزيز المعنى عند المتلقي حتى عدَّ بعض النقاد الكلمات مجرد أصوات لا أكثر لها دلالات تتأتى عن طريق الموسيقى[٧]. ومعروف ان الحروف المجردة لا تعبر عن شيء وليس لها قيمة موسيقية بمفردها فالحرف يكتسب قيمته الإيقاعية باقترانه مع حروف أخرى من كلمة أو عبارة، إذ تظل قيمة الحروف الصوتية مفقودة إذا انسلخت عن المعنى، "اما ان تأتي مجموعة من الأصوات التي لا تعني شيئاً في قصيدة كاملة فلن تكون قصيدة ولن تنتمي لجنس الشعر"[٨]، الا ان الحروف وبعيداً عن ما تؤديه من دلالة في المعنى عن طريق ارتباطها ببعضها في الكلمات والجمل لها وظيفة أخرى تعزيزية تحمل المعاني

---

[١] هسهسة اللغة، رولان بارت: ١١٨.

[٢] العمدة، القيرواني: ج٢/٧٣.

[٣] ينظر: جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب، د. ماهر مهدي هلال: ٢٣٩.

[٤] ينظر: قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة: ٢٧٦، وأيضاً لغة الشعر عند المعري، د. زهير غازي زاهد: ٨٧.

[٥] ينظر: البناء الصوتي في البيان القرآني، د. محمد حسن شرشر: ٨٨.

[٦] ينظر: الزمن في شعر الرواد، د. سلام الأوسي: ٢٤٣-٢٤٤.

[٧] ينظر: حركة الشعر الحديث من خلال أعلامه، احمد بسام ساعي: ٢٦٥.

[٨] نفسه والصفحة نفسها.

دلالات شعورية أخرى تدخل المتلقي في أجواء الشاعر النفسية، فأصوات الحروف "قد تتلائم مع أنواع شتى من الأفكار وأنواع شتى من العواطف"[١]، وقد يعمد الشاعر إلى استعمال بعض الحروف ويكررها في قصيدة ما، "فالمهارة هنا في حسن توزيع الحرف حين يتكرر كما يوزع الموسيقي الماهر النغمات في نونته"[٢]، ومن تكرار الحروف المعبرة في شعر احمد مطر قصيدة (لا اقسم بهذا البلد)، إذ يقول:

والزورْ
والحاكمين العورْ.
وشعبنا المغدورْ
انَّ المنايا في بلادي دائرهْ
جائعة وضامرهْ
تبحث عن كسرة روح
عن دمٍ عن ادمع،
تبحث عن شعورْ[٣]

فنلاحظ تكرار حرف الراء ليؤكد ان الوضع الذي تحدث عنه في هذا المقطع من القصيدة هو وضع متكرر في كل مكان وزمان في ارض العرب، لان دلالة حرف الراء هي دلالة التكرار.

وتكرار حرف السين في قصيدة (١٩٩٤)، حيث الجو الممتلئ بالترقب والتوجس والغدر، إذ يفعل تكرار حرف السين فعله في اضفاء شعور بأن هناك عملاً خفياً غير مكشوف.

تسع على اعقاب تسعٍ تسعى..
إلى سلامٍ عادلٍ
بورك هذا المسعىٰ
بين عدالةِ (العصا)
وبين سلم (الافعىٰ)[٤]

---

(١) الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه، د. محمد النويهي: ج١/٩٩.
(٢) موسيقى الشعر، د. ابراهيم انيس: ٤١.
(٣) الأعمال الشعرية الكاملة، احمد مطر: ١٩١.
(٤) نفسه: ٢٧٨.

فقد تكرر حرف السين في معظم السطور الشعرية ليخلق شعوراً لايمكن لحرف اخر في اللغة ان يؤديه بالفعالية نفسها، اذ يعمل كالإضاءة الكاشفة التي تلفت ذهن المتلقي الى فكرةٍ ما في القصيدة.

٢-تكرار الألفاظ:

لهذا النوع من التكرار وظائف دلالية متعددة إلى جانب وظيفتهُ الإيقاعية، فهو مثلاً: قد يؤسس لدوام حاله في الزمن مع التأكيد على نوعية هذه الحالة. واللفظة المكرورة عند احمد مطر غالباً ما تأتي في بداية المقطع الشعري أو في نهايته ويقل تكرار الألفاظ في وسط المقطع الشعري. ولما كان التكرار احد الوسائل التي يتحقق بها الإيقاع الداخلي، فهو "يخضع للقوانين الخفية التي تتحكم في العبارة"[١]، فقد وظف الشاعر تكراراته اللفظية لبناء هندسة لفظية دقيقة، وعليه فان "لغة التكرار في الشعر تظل باعثاً نفسياً يهيئه الشاعر بنغمة تأخذ السامعين بموسيقاها"[٢]، ولقد حاول الشاعر من خلال التكرار الربط بين تأثير الكلمة المكرورة الدلالي وتأثيرها الصوتي في إظهار مفارقاته، لأنه أدرك ان إيصال فكرة المفارقة إلى المتلقي امر مهم ولكن الأهم هو كيفية وصول هذه الفكرة إلى المتلقي بطريقة مؤثرة، لان التكرار "يحمل مدلولاً نفسياً يمكن من خلاله تحليل أعماق الذات الشاعرة وقراءة أبعادها النفسية"[٣]، وقد يفيد التكرار في فرض دلالات أخرى على الألفاظ والتراكيب، إذ شكل الشعر جسراً متيناً لعبور الألفاظ نحو دلالات أخرى كثيرة، لانَّ لغة الشعر لغة خاصة تتماز من النثر بهالات دلالاتها المتداخلة، ولو تأملنا قصيدة الشاعر (نبوءة)، التي يقول فيها:

كلُّ ما في الأمر
ان العبد
صلّى مفرداً بالأمس
في القدس
ولكن "الجماعة"
سيصلّون جماعة![٤]

---

[١] قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة: ٢٧٧.

[٢] جرس الألفاظ، د. ماهر مهدي هلال: ٢٤٠.

[٣] دلالات لغة التكرار في القصيدة المعاصرة، رحمن غركان: ١٦٩ (بحث).

[٤] الأعمال الشعرية الكاملة، احمد مطر: ١١.

سنلاحظ ان الشاعر قد حاول اظهار مفارقته الشعرية من خلال تكرار لفظة (جماعة) بدلالتها المتداولة بين الناس ثم بدلالتها المقترنة بالصلاة. ولو حاولنا تقسيم أنواع التكرار اللفظي في المتن الشعري لاحمد مطر لوجدنا انَّ التكرار النسقي بنوعية المتصل والمنفصل يحتل النسبة الاكبر من مجموع التكرارات عند الشاعر في اعماله الشعرية، فقد شغل التكرار النسقي نسبة (٨٩%) من مجموع التكرارات موزعاً بين التكرار المنفصل بنسبة (٦٣%) والتكرار المتصل بنسبة (٢٦%)، اما النوع الآخر من التكرار الذي يسمى التكرار التدويمي فقد شغل نسبة (١١%) من المتن الشعري لاحمد مطر، ومن القصائد التي برز فيها التكرار النسقي المنفصل الذي هو: تكرار اللفظة بذاتها أو باشتقاق آخر لها في القصيدة بأماكن غير متصلة، ويكون الغرض من هذا التكرار في الغالب التنبيه والتذكير، ومن القصائد التي برزت فيها المفارقة بوساطة هذا النوع من التكرار قصيدة (حالة خاصة)، يقول فيها:

مُختصر الكلامْ:
إنَّي إذا ما خطرَ الحاكمُ لي
لا أشتهي الطعامْ!
هذا نظامُ معدتي
ولن يعيد صحتي
الا طبيبٌ حاذقٌ
يفهمُ من نظامها
... فيقلبُ النظامْ![1]

فنلاحظ ان الكلمات المكرورة تبحث عن دلالات أخرى للفظ، ومن خلال تفسير الدلالة تظهر المفارقة. وقد تكررت لفظة (نظام) ثلاث مرات جاءت الأخيرة بمعنى قريب غير مقصود ومعنى بعيد مقصود، خلق إدهاشاً مفاجئاً عند المتلقي. ويمكن ان ينجلي البحث الأفقي للألفاظ عن دلالات أخرى، ففي قصيدة (قواعد)، التي يقول فيها:

بدعةٌ
عند ولاةِ الأمر
صارتْ قاعدةْ
كُلّهم يشتمُ أمريكا
وأمريكا

(1) الأعمال الشعرية الكاملة، احمد مطر: ٢٤١.

إذا ما نهضوا للشتمِ
تبقى قاعدة
فإذا ما قعدوا
تنهض أمريكا لتبني
... قاعده![١]

اما نسق التكرار المتصل فإن الشاعر قد استعمله في متنه الشعري بنسبة اقل. ونقصد بالتكرار المتصل: تكرار اللفظة، أو تكرار احد مشتقاتها الصرفية دون فاصل زمني بينها وبين ما قبلها، وإذا كان الشاعر قد بحث بصورة افقية عن دلالات جديدة ومغايرة في اللفظة الواحدة في تكراراته المنفصلة، فان البحث في تكراراته المتصلة كان عمودياً في اغلبه، إذ حاول ان يعمق المعنى ويؤكد الدلالة من خلال تكرار اللفظ، ليرسخها في ذهن المتلقي، ويبني عليها فكرة ما، ثم ما يلبث ان يهدمها ليخلق مفارقة تقوم على كسر توقع المتلقي الذي حاول الشاعر تأكيد الفكرة لديه، فتكون المفارقة اشد لان توقع المتلقي كان شديداً أيضاً ولكنه باتجاه اخر، وكان هذا النوع من التكرار منتشراً في عدد كبير من قصائد الشاعر[٢]، ومنها قصيدة (وفاة ميت)، يقول فيها:

-ماتَ الفتى.
-أيُّ فتى؟
-هذا الذي كان يعيشُ صامتا
وكان يدعو صمتهُ انْ يصمتا
وكان صمت صمته يصمتُ صمتاً خافتا!
-ماتَ متى؟
-اليوم.
-لا..
هذا الفتى عاشَ وماتَ ميتا![٣]

---

[١](١) الأعمال الشعرية الكاملة، احمد مطر: ٥٠.

[٢] تم إحصاء احدى وستون قصيدة استعمل فيها الشاعر نسق التكرار المتصل منها: (لن انافق ٨٤)، (في جنازة حسون ١١٧)، (وفاة ميت ٣١٤)، (مزرعة الدواجن ٣٦٦)، (دائرة ٤١٦)، (العشاء الاخير ٥٠١).

[٣] الأعمال الشعرية الكاملة: ٣١٤.

نلاحظ ان الشاعر قد كرر مفردة الصمت بنسق متصل ليؤكد على شدة صمت الفتى الذي مات، حتى أن صمته في الحياة يساوي موته، ولم يبحث عن دلالة أخرى لمفردة (الصمت)، بل حاول تعميقها بصورة عمودية.

وهناك نوع آخر من التكرار اللفظي يطلق عليه التكرار التدويمي، وهو: "ظاهرة إيقاعية تترى على المتلقي فتكبل حواسه بفيض موسيقي متوالي قوامه الكلمات المكرورة"[١] على وفق تسلسل تراتبي في بداية كل بيت أو في نهايته. وعلى الرغم من قلة نسبته عند الشاعر قياساً بالتكرار النسقي المنفصل والمتصل الا انه يمكن ان يشكل ظاهرة في شعر احمد مطر لو قارنا استعمال الشاعر لهذا النوع من التكرار مع الشعراء المعاصرين الآخرين، إذ بلغ عدد القصائد التي استعمل فيها الشاعر هذا النوع من التكرار (٥٢) قصيدة[٢]، ومنها قصيدة (ربَّما) التي برزت فيها ظاهرة التكرار التدويمي بشكل اظهر المفارقة واحتضنها، ومنها:

ربَّما الزاني يتوبْ
ربَّما الماء يروبْ!
ربَّما يُحمل زيت في الثقوبْ!
ربَّما شمسُ الضحى
تشرقُ من صوب الغروبْ!
ربَّما يبرأ ابليس من الذنب
فيعفو عنهُ غفارُ الذنوبْ!
إنَّما لا يبرأ الحكامُ
في كُل بلاد العُرب
من ذنبِ الشعوبْ![٣]

إذ كرر لفظه (رُبّما) تكراراً تدويمياً في بداية الأسطر الشعرية، ليجعل الاحتمال قائماً حتى في المستحيلات، ثم تأتي المفارقة من خلال غلق باب الاحتمال أمام توبة حكام العرب.

---

(١) البناء الفني في شعر أبى العتاهية، طارق جاسم السامرائي: ٨٩ (رسالة).

(٢) من هذه القصائد: (المتهم ٧٧)، (سلام بارد ٨٠) ، (ربما ٨٦)، (نهاية المشروع ١٠٥) (موازنة ١١٩)، (نحن ٢٢٧)، (تحت الصفر ٣٣٢)، (حالة خاصة ٢٤١)، (احفروا القبر عميقاً ٢٥٢)، (دجاج الفتح ٣٢٨)، (الحاكم الصالح ٣٨٥)، (الواحد في الكل ٣٩٢)، (من الأدب المقارن ٣٩٧)، (بيعة الفاني ٤١٢)، (اسباب البقاء ٤١٣)، (أوبة الحارس ٤١٥)، (سلاماً ايتها الحرب ٤٣١)، (الاخير ٤٦٦)، (العهد الجديد ٤٨١)، (هدايا ٤٩٧).

(٣) الأعمال الشعرية الكاملة، احمد مطر: ٨٦.

وقد بلغ عدد القصائد التي ظهر فيها التكرار بكل أنماطه وأنواعه (٢٦٨) قصيدة من الأعمال الشعرية الكاملة مُشكِّلة نسبة (٥٥.٦%) من مجموع القصائد، وكما مبينة في الجدول الاتي:

جدول رقم (٣) أنماط التكرار وأنواعه

انماط التكرار	التكرار النسقي				التكرار التدويمي			
أنواع التكرار	المنفصل		المتصل		في الالفاظ		في الجمل	
عدد القصائد ونسبتها المؤية	العدد	النسبة%	العدد	النسبة%	العدد	النسبة%	الاسمية العدد والنسبة	الفعلية العدد والنسبة
في الاسماء	٨٦	٣٢.١%	٥٠	١٩.٦%	٣	١.١%	عدد القصائد ١٤ قصيدة تشكل نسبة ٥.٥%	عدد القصائد ٤ قصيدة وتشكل نسبة ١.٢%
في الافعال	٥٤	٢٠.١%	٨	٣.٢%	١	٠٠.٣%		
في الحروف	٢٩	١٠.٨%	١٢	٣.٥%	٧	٢.٥%		
المجموع النهائي	١٦٩	٦٣.٠٠%	٧٠	٢٦.٣%	١١	٣.٩%		

يلاحظ ان التكرار النسقي المنفصل في الاسماء والأفعال له حضور أكثر من باقي أنواع التكرار، اذ يؤدي هذا النوع من التكرار دلالات مختلفة في المفردة الواحدة ، وبذلك يحافظ النص على ثوابت موسيقية يؤديها التكرار، تسهم في خلق مفارقة لغوية، تتماز من خلالها اللغة الشعرية، وتشارك في تحقيق المفارقة الميتالغوية التي تتشكل في الذهن من خلال عملية البحث الواعية او غير الواعية عن الدلالة الأخرى.

ثانياً- التوازي:

وهو أحد أشكال التنظيم، النحوي يتأتى من خلال تقسيم الحيز النحوي إلى عناصر متشابهة في الطول والنغمة والبناء النحوي، وهو ظاهرة رئيسة في الشعر[(١)] وقد عرَّفه (ياكبسون) بأنه: "تأليف ثنائي قائم على التماثل وبنيته تتحدد في الشعر على مستوى الوزن والتكرار وعناصر الدلالة النحوية والمعجمية"[(٢)]، ونحن، إذ ننظر إلى ظاهرة التوازي من الناحية الإيقاعية فإننا نراها نوعاً من أنوع التكرار الموسيقي تكثف في شعر التفعيلة بوصفه يمثل شيئاً من التعويض عن التوازي الإيقاعي في بحور الشعر المعروفة والقوافي الملتزمة في عمود الشعر العربي أيضاً، وقد قسم بعض الدارسين التوازي إلى نوعين: أحدهما (نحوي– صرفي) وآخر قائم على أساس من (التقابل

(١) ينظر: نظرية اللغة الأدبية، خوسيه ماريا بوثويلو ايفانكوس: ٣٠١.

(٢) قضايا الشعرية، رومان ياكبسون: ١٠٨.

الدلالي)[١]، مغفلين الشرط الأهم من شروط التوازي وهو التماثل الإيقاعي الصوتي، إذ هو شرط لا يسقط في التوازي بنوعية النحوي والدلالي. فنحن لا نُعير بالاً حين ندرس الإيقاع إلى التشابه النحوي من ناحية التراكيب وكذلك الصرف ولا نعير اهتماماً للمعاني المتماثلة أو المتضادة ما لم يجمعها قالب موسيقي متشابه لتدخل تحت خيمة التوازي من الناحية الإيقاعية. والتوازي في الشعر يمكن ان يكون مقصوداً من لدن الشاعر وقد لا يكون الا ان الشعر عامة ولحاجته إلى التأثير في المتلقي يجنح إلى التماثل الموسيقي الذي كان متمثلاً في العروض والقوافي في عمود الشعر العربي وأصبح تماثلاً موسيقياً خارج العروض الخليلية والقوافي المعروفة. فإذا كانت الأوزان والقوافي تمثل نوعاً من أنواع التوازي، فان أمل دنقل يرى في التوازي ظاهرة تعود إلى غياب التدوين ومن ثم احتياج الرواة والحفظة إلى شكل من أشكال التوازي متمثلاً في العروض والقافية، إلاّ انه يستدرك قائلاً: "وحتى لو قُدر للشعر ان يبدأ بدون قافية، فلم يكن هناك مانع في ظل تطور اللغة وظهور المهارات الجديدة للكتاب والشعراء من ان تظهر القافية كنوع من أنواع المهارات اللغوية"[٢].

ان التوازي بوصفه شكلاً من أشكال المهارات اللغوية قياساً بالوزن والقافية كان له حضور واضح عند الشاعر، فقد برع في تسخير هذه المهارة اللغوية في إظهار المفارقة، التي تعتمد على التناقض والتضاد في اسها الأول، إذ نرى الشاعر قد جسَّد هذه التناقضات والتضادات في قوالب موسيقية متشابهة كانت بمثابة الإضاءة الموحدة على النقيضين ليكونا بارزين للمتلقي لتعزيز تباين الصورتين لديه ومن ذلك قصيدة (اكتشاف)، التي يقول فيها:

الأعادي
يتسلّوْن بتطويع السكاكين
وتطبيع الميادين
وتقطيع بلادي
وسلاطين بلادي
يتسلّوْن بتضييع الملايين
وتجويع المساكين
وتقطيع الأيادي[٣]

فنلاحظ صورتين الأولى للأعادي، والثانية لسلاطين البلاد الذينَ هم في الظاهر متعادين متنافرين مختلفين في الأفعال. فنرى ان الشاعر قد برع في وضع أفعالهم في قوالب موسيقية متماثلة من خلال ظاهرة التوازي في قوله (يتسلون بتطويع السكاكين) يقابلها (يتسلون بتضييع

---

[١] ينظر: اللغة الشعرية في شعر حميد سعيد، محمد كنوني: ١١٩.

[٢] ندوة العدد (مجلة فصول): ١٧٧.

[٣] الأعمال الشعرية الكاملة، احمد مطر: ٥٠.

الملايين)، وكذلك (تطبيع الميادين) و(تجويع المساكين)، وكذلك (تقطيع بلادي) و(تقطيع الأيادي). وقد برزت المفارقة ظاهرة بأبهى صورها من خلال المقارنة بين الأعادي والسلاطين، وتصوير فعالهم المختلفة في الظاهر المتشابهة في المؤدى من خلال موسيقى التوازي.

وإذ كان الشاعر قد استعمل ظاهرة التوازي في صورتين مختلفتين يخلق التباين بينهما مفارقة، فان الشاعر قد استعمل تقنية التوازي لتعزيز صورة واحدة من صور المفارقة لكسر صورة سابقة متأصلة في ذهن المتلقي، ومن القصائد التي توفرت فيها تقنية التوازي لتعزيز صورة واحدة قصيدة (التكفير والثورة)، يقول فيها:

لعنتُ كُلّ شاعرْ
يُغازلُ الشفاهَ والأثداءَ والضفائرْ
في زمن الكلاب والمخافرْ
ولا يرى فوهةَ بندقيةٍ
حين يرى الشفاه مستجيرهْ
ولا يرى رمانة ناسفة
حين يرى الأثداء مستديرة
ولا يرى مشنقةً
حين يرى الضفيرهْ[١]

فالصورة الأولى واضحة في ذهن المتلقي في كون الشعراء في اغلبهم يتغزلون في محاسن النساء، وقد حاول كسر هذه الصورة بوساطة تقنية التوازي وإقران مكامن الحسن عند المرأة بمكامن الحزن عند الشعب المظلوم. فيخلق صورة مبهرة من صور المفارقة.

ثالثاً- إيقاع المحاكاة:

إذا كان الإيقاع الصوتي هو ما يتركه الصوت من خلال تشكيلاته الموسيقية من اثر في تدعيم المعنى الدلالي بطريقة تضيف هالة من الشحنات الشعورية التي تُحمل بها الألفاظ والجمل، لان الأصوات خدم للمعاني، إذ لا يمكن ان نستحسن جرس جملة ما إذا لم يكن هذا الجرس يصب في الدلالة ذاتها التي تحدثت عنها الجملة بغضِّ النظر عن أصوات حروفها، "لان للألفاظ أرواح ووظيفة التعبير الجيد ان يطلق هذه الأرواح في جوها الملائم لطبيعتها فتستطيع الإيحاء الكامل والتعبير المثير"[٢]، فاننا نجد الشاعر قد حاول ان يجسد دلالات المفارقة في شعره لا عبر ما تؤديه الألفاظ من معانٍ فقط، بل من خلال محاكاة الأفعال بأصوات لا تؤدي المعنى المعجمي للفعل، بل تحاكيه، وقد أطلقنا على هذا النوع من الإيقاع الذي تكرر في المتن الشعري لأحمد مطر بإيقاع

---

[١] الأعمال الشعرية الكاملة، احمد مطر: ٧٤ .

[٢] الصناعتين، أبو هلال العسكري: ١٧٢.

المحاكاة، الذي شكَّل احدى الظواهر البارزة التي انماز بها شعر احمد مطر عن الآخرين[1]، فكثيراً ما حاول الشاعر تجسيد الأفعال عن طريق تمثيلها، لا عن طريق اطلاق الألفاظ الدالة عليها معجمياً، إذ تعمد الشاعر كتابة الأصوات حسبما تُسمع وكأنه ينقل لنا صورة حية للمشهد الذي يصورهُ. ومن القصائد التي استثمر فيها الشاعر الأصوات التي لا تدل على المعاني معجمياً وحاول نقل احداثها نقلاً حياً قصيدة (الحفلة)، يقول فيها:

في باحة قصر السلطانْ
راقصة كَغُصين البانْ
يفتلها إيقاع الطبلةْ
(تك تك.. تك تك)
والسلطانُ التنبلُ
بين الحين وبين الحين
يراود جارية عن قبلة
ويراودُها..
(ليس الآن)
ويراودها
ويرا.. ودُها.. (ليس الـ.. ان)
فإذا انتصف الليل، تراخت
وطواها بين الأحضان!
والحُراس المنتشرون بكلّ مكان
سدّوا ثغرات الحيطان
وأحاطوا جداً بالحفلة
كيْ لا يخدش إرهابي
أمْنَ الدولةْ![2]

---

[1] بلغ عدد القصائد التي استعمل فيها الشاعر هذه التقنية (١١) قصيدة هي: (الأرمد والكحال: ٣٦)، (مقتل شاعرين: ٣٩)، (فقاقيع: ١٠٢)، (وصلة نضال شرفي لشاعر ثوري في لندن: ١٦٥)، (أوراق: ٢٢٥)، (عائد من المنتجع: ٢٣٣)، (الالثغ يحتج: ٢٩٦)، (تطبيق عملي ٣٧٧)، (المفترى عليه ٣٩١)، (مصائر: ٣٩٥)، (العهد الجديد: ٤٨٠)، (الحفلة: ٤٩٩).

[2] الأعمال الشعرية الكاملة، احمد مطر: ٤٩٩.

فنرى ان (تك تك.. تك تك) هي أصوات لا توجد لها دلالة معجمية استطاع الشاعر ان يوظفها في معرض وصفه للحفلة، فضلاً عن الفرق في كتابة مقطع (ليس الآن)، إذ جاء متقطعاً في المرة الثانية (ليس الـ.. آن) ليدلل على ان الحفلة قد بلغت مبلغها في اشتداد حالة السكر وتقطع أوصال المفردات على لسان المحتفلين لينقل لنا الشاعر صورة (فيديوية) للحفلة التي لم يتدخل في طريقة نقلها حتى جاء في المقطع الأخير بالمفارقة أو ضربة المفارقة ليقول: ان كل الذي شاهدتموه يمثل أمن الدولة وهؤلاء الحراس هم حماة الدولة من الارهاب.

ومن القصائد التي تكررت بها هذه الظاهرة قصيدة (الالثغ يحتج)، يقول فيها:

جُنَّ الالثغ
كانَ الالثغُ مشغوفاً بالحاكم جداً
بصق الالثغُ في المنشورِ وأرعدَ رعدا
(يا اولاد الكلب كفاكم حقدا
حاكِمُنا وغدٌ.. وسيبقى وغدا)
يعني وردا!
وجد الالثغ
مدهوساً بالصدفة.. عمدا![1]

إذ تمثل الشاعر صوت الالثغ وطريقة نطقه للكلمات لينقل صورة حية عن مشهد ما، يمكن ان يقع على ارض الواقع ليصدمنا بمفارقته، في ان هذا الألثغ رغم حبه للسلطان أو القائد فانه يُقتل بطريقه متعمدة تبدو كالصدفة.

جـ- الإيقاع الفكري:

إذا كان الفن عامة والشعر خاصةً يتوجه نحو اثارة عناصر داخلية مرتبطة بعناصر أخرى في البنية الكلية لترك الاثر في ذهن المتلقي، فان لإيقاع الفكر –بعيداً عن دلالته المعجمية في القصيدة– حظّاً وافراً في إثارة المتلقي من خلال حضور وغياب فكرةٍ ما عبر تقنيات معينة تعتمد على التناقض والتماثل في الأفكار، زيادة على ما يطرأ على النص من افكار تهز رتابته وتفعِّل ايحاءاته عند المتلقي. ومما لاشك فيه ان عرض فكرة ما تعتمد فيما تعتمد على طريقة عرض الفكرة الكلية من خلال الأفكار الجزئية وهذا ما فطن إليه أهل المنطق للتأثير على المتلقي[2]، فقد تتشابه الفكرة الكلية لموضوعين الا ان أحدهما ينماز من الآخر بطريقة عرضه من خلال أفكاره

(1) الأعمال الشعرية الكاملة، احمد مطر: ٢٩٦.

(2) ينظر: المنطق التعليمي، عبد الجواد الابراهيمي: ٣٥٩.

الجزئية من تقديم وتأخير وتماثل وتناقض وتغاير وتمثيل واقتباس وغيرها من الوسائل التي تطرز عليها الأفكار الجزئية، لإنتاج فكرة كلية. وإذ كان الفن ومنه الشعر "يعبر عن التجارب البشرية بوساطة وسائل فنية معينة مستمدة من القيم والمعايير الجمالية لخلق انطباعات معينة تؤثر على الشخص فكرياً ونفسياً بطريقة مباشرة وغير مباشرة"[1]، فان إيقاع الفكر من الوسائل غير المباشرة التي يحويها النص مثل الإيقاع الصوتي تماماً تؤثر على المتلقي بطريقة غير مباشرة، يسميها أهل المنطق (طريقة العرض)[2]، وطريقة العرض وسيلة مهمة في الفن القصصي، إذ نرى القاص يمسك بالحدث من أوله فيتسلسل بالحدث، وقد يمسك بالحدث من نهايته ويعمل على ارتجاع الأحداث، واحياناً يمسك الأحداث من وسطها، ولا يعمل القاص على ذلك اعتباطاً، لان الغاية هي شدّ المتلقي، ولعل طريقة القص الذي انماز بها المتن الشعري لاحمد مطر جعلت لايقاع الفكر مساحة مهمة من حيِّز التأثير في مفارقاته. والمفارقة في الشعر فكرة كلية، تعتمد على نوع العلاقة بين افكار النص الجزئية فتبرز من خلال المماثلة في عرض المتناقضات أو التغاير في عرض المتشابهات من الأفكار، ويرى (ويلك): ان "الكلمة لا تحمل معها فقط معناها المعجمي، بل هالة من المترادفات والمتجانسات، والكلمات لا تكتفي بأن يكون لها معنى فقط، بل تثير كلمات تتصل فيها بالصوت أو بالمعنى أو بالاشتقاق، وحتى كلمات تعارضها وتنفيها"[3]. ووظيفة الإيقاع الفكري هي في إبراز الايحائات الأخرى للمفردات والجمل من خلال علاقة الألفاظ والجمل مع بعضها بعضاً وموقعها في النص.

وقد أشار النقاد إلى الكثير من الجوانب الفنية في القصيدة تنشأ منها موسيقى فكرية مثل الطباق والمقابلة والالتفات وهي من المفارقات المعنوية، إضافة إلى الرمز والتخمين والإيهام مما يمنح النص ايحاءً اكبر ويثير القارئ بما يشبه الدور التي يؤديه الإيقاع الصوتي في القصيدة[4]. ويرى (ايزر): ان التوافق في الأفكار في نص ما ليس معطى نصياً وانما هو بنية من بنيات الفهم التي يمتلكها القارئ[5]، والإيقاع الفكري الحسن في نص ما هو ذلك الإيقاع الذي يوزع الأفكار في النص بطريقة ما، لاظهار فكرة كلية عبر تقنية معينة يستطيع من خلالها التأثير لاشعورياً على المتلقي. وقد برع احمد مطر في استغلال إيقاع الفكر لاظهار مفارقاته من خلال بعض الوسائل الفنية ومنها:

---

(1) النظرية الأدبية ومصطلحاتها الحديثة، د. سمير سعيد حجازي: ١٦٤.

(2) ينظر: المنطق التعليمي، عبد الجواد الابراهيمي: ٣٦١.

(3) نظرية الأدب، رينيه ويلك واوستين وارين: ٢٢٥.

(4) ينظر: حركة الشعر الحديث من خلال اعلامه، احمد بسام ساعي: ٢٩٣-٢٩٧.

(5) ينظر: نظرية التلقي أصول وتطبيقات، د. بشرى صالح موسى: ٢٣.

اولاً- الطباق الفكري:

وقد ارتأينا ان نطلق عليه هذا الاسم لانه يتجاوز الطباق الاعتيادي في الألفاظ إلى طباق في الأفكار، فلو تأملنا قصيدة الشاعر، (الجدار)، التي يقول فيها:

وفي الجدارِ فتحةٌ
يرى الظلامَ من ورائِها
والمخُ النهارْ!(١)

إذ يصف الشاعر (السجين والسجان) اللذين يمثلان التناقض من حيث الفعل ويصورهما بطريقة واحدة وبزاوية واحدة تاركا للمتلقي اكتشاف المفارقة بينهما، ويسترسل الشاعر في قصيدته فيقول:

لحارسي، ولي أنا.. صغارْ
وزوجةٌ ودارْ
لكنَّهُ مثلي هُنا
جاءَ به وجاء بي قرارْ(٢)

فيحاول الشاعر هنا ان يُعوّم فكرة تقول: ان السجان والسجين متماثلان في كل شيء حتى إذا استسلم المتلقي لفكرة التماثل بينهما يفاجئه بإظهار الاختلاف الذي حاول إخفاءه في بداية القصيدة فيقول:

حدَّثني الجدارْ
فقال لي: ان الذي ترثى له
قدْ جاءَ باختيارهِ
وجئت بالاجبارْ
وقبل ان ينهار فيما بيننا
حدَّثني عن أسدٍ
سجّانهُ حمار(٣)

فنلاحظ ان الشاعر قد استعمل تقنية توزيع الأفكار المختلفة بصورة متماثلة، مما اظهر التماثل بين السجان والسجين، وما لبث انْ قام بتدمير هذه الفكرة من خلال طباق فكري ظهرت من خلاله المفارقة، ولنا ان نتصور الفرق في اثر القصيدة لو تقدم المقطع الأخير (عملية الكشف) إلى أول القصيدة، لاشك ان المفارقة ستفقد لمعانها.

---

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، احمد مطر: ٧٨.

(٢) نفسه والصفحة نفسها.

(٣) نفسه والصفحة نفسها.

ثانياً- تقابل الأفكار:

وقد عمد الشاعر إلى الإكثار من استعمال المقابلة بوصفها عنصراً من عناصر إظهار المفارقة في نصوصه الشعرية. فإذا كان الطباق الفكري يجنح إلى تصوير المتغايرات بصورة واحدة فان التقابل الفكري يصور المتماثلات بصور مختلفة، ومثال على ذلك قصيدة (الأوسمة)، يقول فيها:

شاعرُ السلطة القى طبقه
ثمَّ غطَّ الملعقةْ
وسط قدر الزندقةْ
ومضى يعرب عن إعجابه بالمرقةْ!
وانا ألقيت في قنينة الحبر يراعي
وتناولتُ التياعي
فوق صحن الورقةْ
شاعرُ السلطة حُلّي بالنياشينِ
... وحلّيتُ بحبل المشنقةْ[1]

فهنا فكرتان متقابلتان لشاعرين الأول شاعر السلطة المداح والثاني شاعر الشعب الحر ومن خلال رصّ المتقابلات، تنتج الفكرة الكلية للقصيدة التي تمثل المفارقة، إذ النياشين أولى بالشاعر الحر.

ثالثاً- تورية الأفكار وتداخلها:

هي من الإيقاعات الفكرية التي تظهر المفارقة كثيراً من خلالها، حيث الفكرة القريبة غير المقصودة والفكرة البعيدة المقصودة[2]، إذ تظهر المفارقة بطريقة كشف الفكرة التي حاول الشاعر ابتداءً توريتها عن طريق دلالة المفردة أو الجملة البعيدة المقصودة، ومنها قصيدة (درس)، التي يقول فيها:

ساعةُ الرملِ بلادٌ
لا تُحب الاستلابْ
كلَّما أفرغها الوقتُ من الروحِ
استعادتْ روحها

---

[1] الأعمال الشعرية الكاملة، احمد مطر: ١٥٨.

[2] ينظر: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مجدي وهبة، وكامل المهندس: ١٢٦.

... بالانقلاب[1]

ظاهر الحديث عن انقلاب الظل في الساعة الرملية، وهو معنى قريب غير مقصود، والمقصود المعنى البعيد وهو الانقلاب والتغيير في أنظمة الحكم، فالقصيدة تحمل فكرة بسيطة وساذجة قريبة من التقريرية وتظهر الفكرة الأعمق التي تخلق المفارقة فيها من خلال المعنى البعيد للانقلاب، ونلاحظ ذلك أيضاً في قصيدة (وصلة نضال شرقي لشاعر ثوري في لندن!)، ومنها:

فهُنا
يسبحُ منّا شعراءٌ في النضالات
إلى حدِّ الغرقْ
ويذوبون كفاحاً
ويصبّون "عرق"[2]

فالمفارقة تكمن خلف إيقاع الفكرة الثانية التي اخفاها الشاعر فعرق الكدح غير مقصود والمقصود العرق المُسكر.

وهناك الكثير من الوسائل التي تعمل على تنقل الفكر من حال إلى حال، فالرمز ينقل الفكر من الوضوح إلى الغموض أو بالعكس، والاقتباس والتضمين ينقل الفكر إلى نص آخر قديم أو معاصر فضلاً عن الالتفات الذي يعمل على تحفيز الفكر، فإذا ما استسلم المتلقي لفكرة ما يفاجئه المخاطِب –بكسر الطاء– بانتقاله يعمل على تسويغها لتلوين الخطاب.

ويرى احمد ساعي: "ان الموسيقى الفكرية ليست موسيقا صوتية، بل إحساس بأصداء غير مسموعة، تتردد في النفس، تشبه في تأثيرها الأصوات الموسيقية المسموعة أو أصدائها"[3]، ولنا ان نقول: ان الموسيقى الفكرية، أو إيقاع الفكر، برز عند احمد مطر أكثر من غيره من الشعراء لان الإيقاع الفكري لازمة من لوازم الخطابة، إذ تؤدي إلى التأثير في المتلقي بطريقة ما، وقد تميّز المتن الشعري لاحمد مطر بالخطابية العالية، التي تطلبت توزيع الأفكار بطريقة تشدُّ ذهن السامع المتلقي لتؤدي به إلى الاقتناع بالفكرة، وكان احمد مطر خطيباً في معظم قصائده، وقد حاول ان يقنع متلقيه بوسائل كثيرة كان الإيقاع الفكري أو الموسيقي الفكرية واحدة منها.

نخلص من هذا الفصل إلى انَّ الإيقاع بنوعيه الداخلي والخارجي، عمل على إظهار المفارقة، واحتضانها من خلال إسهامه في تعزيز الدلالة، بطريقة لا شعورية، فضلاً عن مشاركته في إظهار المفارقة بطريقة الكشف الموسيقي للدلالات المتأرجحة.

---

(1) الأعمال الشعرية الكاملة، احمد مطر: ٤٩٣.

(2) نفسه: ١٦٦.

(3) حركة الشعر الحديث من خلال إعلامه، احمد بسام ساعي: ٢٩٧.

الفصل الثاني

أنماط المفارقة في اللغة والتركيب

مدخل:

إن ارتباط مكونات النص الأدبي مع بعضها بوشائج لا يمكن تحديدها بصورة دقيقة، يجعل من العسير على الباحث الفصل بين مكوناتها لتحديد العنصر الأكثر حيوية في النص الإبداعي. فلا خلاف على انَّ اللغة هي مادة الأدب ومادة الشعر، فالشعر "يعيش في لغته، ولا يمكن فصله بأي حال عن ألفاظه الأصلية التي كتب بها"[١]. إذ تعدُّ اللغة واحدة من مكونات البناء الفني للقصيدة، فلا يمكن الحديث عن العناصر والمكونات الأخرى من دون ان تحظى لغة القصيدة بالعناية الأولى، فاللغة هي العنصر الذي تقوم عليه القصيدة، ويمكن ان نتصور افتراضاً قصيدة تخلو من الموضوع المفيد، أو الصورة الموحية، أو الموسيقى التي تلائم الأذواق، ولكن لا يمكن تصوّر قصيدة تخلو من الألفاظ والتراكيب اللغوية[٢]، فلا يخفى على احدٍ من المعنيين بقضايا الشعر "ان روحه الفنية كامنة في تركيبه اللغوي"[٣]، فاللغة هي مادة الخلق في الشعر والأدب، وهي في الشعر "لا تبتكر الشيء وحده وانَّما تبتكر ذاتها فيما تبتكر، والشعر هو، حيثُ الكلمة تتجاوز نفسها مفلتة من حدود حروفها، وحيث الشيء يأخذ صورة جديدة ومعنى آخر"[٤]، لذلك ينبغي لدراسة الشعر "ان تنبع أساساً من دراسة اللغة المكونة له، فهي التي توضح ما في الشعر من ثراء ينبع من داخل النص، ولا يفرض عليه من الخارج"[٥]. فدراسة اللغة هي مفتاح الولوج إلى جوهر الشعر وحقيقته، وأنَّ إيجاد تعريف واضح لمصطلح (اللغة الشعرية) محاولة تعتريها الكثير من المخاطرة، وذلك لسعة المفهوم وتطوره بتطور المدارس الأدبية، واختلاف العصور، فلم يكن سهل التناول، أو ميسور الدلالة، شأنه شأن معظم مصطلحات الأدب التي يلحقها الغموض، والتداخل وعدم الدقة في كثير من الأحيان، وقد يرجع ذلك إلى طبيعة الأدب نفسه بوصفه من العلوم الإنسانية غير الدقيقة أصلاً[٦]. فالدقة تلحق العلوم العقلية فقط كالرياضيات، الفيزياء وغيرها اما الأدب فهو من العلوم التي يشترك فيها العقل مع العاطفة فتكون بذلك علوماً فكرية لا يمكن ان توصف بالدقة شأنها شأن الفلسفة، لذلك لا يمكن للغة الأدب ان تكون واضحة دقيقة لأنها غير اللغة العلمية.

---

[١] الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، اليزابث دور: ٣٣٥.

[٢] ينظر: بناء القصيدة الفني في النقد الأدبي القديم والمعاصر، رشيد الزبيدي: ٢٦.

[٣] الضرورة الشعرية، دراسة لغوية نقدية، د. عبد الوهاب محمد العدواني: ١٧٠.

[٤] الشعرية العربية، اودنيس: ٨٠.

[٥] سيفيات المتنبي، دراسة نقدية للاستخدام اللغوي، سعاد المانع: ١.

[٦] ينظر: اللغة الشعرية في الخطاب النقدي العربي، محمد رضا مبارك: ١٠.

ان نظرة أولية إلى مصطلح اللغة الشعرية يُثير شيئاً من الغرابة ويدعو إلى التساؤل: هل هناك لغة خاصة بالشعر وأخرى خاصة بالنثر؟ وهل هناك لغة شعرية وأخرى نثرية؟ فقد المح القدماء إلى وجود لغة خاصة بالشعر، وانه يجوز التصرف فيها في حدود معينة، حُظر على الناثر ان يستعمل مثلها، فقد قال سيبويه: "انه يجوز في الشعر مالا يجوز في الكلام"(١).

فالشعر غالباً ما ينزع إلى خرق البناء النحوي المتواضع عليه، وينبغي ألاّ يُفهم ان نحو "هذا الخرق هو مجرد فوضى أو لعب صبياني، إذ انَّ الشعر يعمل على تحصين ذاته بإيجاد نحو شعري"(٢)، ولكننا لا نقصد قطعاً الانفلات على مستوى التراكيب، فالمستوى التركيبي لكل نص أدبي "لا غنى له عن علم النحو، فالصحة النحوية هي شرط أساس في كل تركيب فنياً، كان ام غير فني"(٣)، فنظام اللغة الأساسي، هو تعليق الكلم مع بعضها، وجعل بعضها سبباً في بعض، وهذا ما أطلق عليه الجرجاني (النُظم)(٤). وعلى ذلك فان كل لفظة أو كل كلمة لها اثرها في البناء الشعري وان غيرها لا يقوم مقامها ولا يسد مسدها، "فلو انك غيرت ولو تغييراً طفيفاً كلمة في بيت من الشعر مكان كلمة، لشعرت تواً باختلاف الأثر الذي يوحيه، وهذا هو السر في انَّ الشعر لا يمكن ترجمته ترجمةً دقيقة"(٥)، لانه يفقد بهذه الترجمة مزية كبرى من مزياته الشعرية وهي اللغة. وكان الجاحظ قد فطن من قبل لهذا الأمر فقال: "والشعر لا يُستطاع انْ يُترجم، ولا يجوز عليه النقل، ومتى حوَّل، تقطع نظمه، وبطل وزنه، وذهب حسنه، وسقط موضع التعجب فيه"(٦).

وإذا كان الشعر عامةً يسعى إلى خلق إثارة ذهنية عند المتلقي من خلال عدول عن نسق لغوي وعن الاستعمال الشائع للألفاظ والتراكيب، فان المفارقة تتمفصل مع اللغة من خلال هذا الانحراف بالاشتراك مع الشعرية، لِتخلق هذه الإثارة ومن أهم الوسائط التي تحقق شعرية المفارقة من خلال اللغة والتركيب، وكما نظَّرَ لذلك الدكتور قيس الخفاجيّ هي الانحراف، والانزياح، والفجوة أو مسافة التوتر فضلاً عن التفجير(٧). وفي اللغة تُلغى الحدود الأفقية بين الشعرية والمفارقة، إذ يعقد قران الشعرية على المفارقة فتنعدم الحدود الأفقية الفاصلة بينهما، فمتى ما انزاحت الألفاظ والتراكيب عن الشائع المتواضع عليه تشكلت شعرية النص أو مفارقته الا ان الحدود العمودية بين

(١) كتاب سيبويه، أبي بشر عثمان بن قنبر: ج١/٢٦.
(٢) ينظر: اللغة الشعرية، محمد كنوني: ١٤٦.
(٣) علم المعاني (تأصيل وتقييم)، د. حسن طبل: ٨.
(٤) ينظر: دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني: المقدمة.
(٥) النقد الأدبي، احمد أمين: ٧٣.
(٦) الحيوان، ابو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ: ج١/ ٧٥.
(٧) لمزيد من التفصيل ينظر: المفارقة في شعر الرواد، د، قيس الخفاجيّ: ١١٢ وما بعدها.

الشعرية والمفارقة يمكن تلمسها ولو بشكل تقديري، فالخروج عن المعتاد يشكل شعرية النص، اما إذا كان هذا الخروج صارخاً صادماً للمتلقي فانه يتجاوز الشعرية ليدخل في المفارقة. فالشعرية تشكل قاعدة هرم تشكل المفارقة رأسه الذي لابد له من الاتكاء على القاعدة، فتصبح كل (مفارقة) في النص شعرية فيه، إذ لا يصح العكس دائماً، فليس كل شعرية في النص مفارقة وان لبستْ ثوب المفارقة في انزياحها عن الشائع المعتاد، فقد تمثل مفارقة لغوية على مستوى الانزياح اللغوي، الاّ انَّ المفارقة الحقيقية الواجبة الدراسة هنا هي المفارقة الميتالغوية التي تؤديها الدلالة التي لا نصل إليها الا من خلال اللغة والتركيب.

وإذا كانت الوظيفة التي يؤديها النثر هي وظيفة المطابقة، فإنَّ وظيفة الشعر إيحائية، انفعالية، جمالية، تتخطى حدود التصريح والتقرير[١]، فلغة الشعر "تجنح إلى التلميح الذي هو ابلغ من التصريح، كما تجنح إلى الايماءة الخاطفة، والهمسة اللطيفة"[٢]، وبذلك تكون لغة النثر أولى من لغة الشعر في احتضان صور المفارقة التي بها حاجة إلى حدود واضحة تُجلي صورها من حيث المعنى، وعلى الشاعر الذي يروم خلق المفارقة في نصه الشعري ان ينزاح إلى لغة النثر ليكون قادراً على رسم صور واضحة، لان المفارقة تكمن اولاً وقبل كل شيء في المعنى، والمعاني في لغة النثر أوضح منها في لغة الشعر، وبهذا يتبين لنا ان الشعر الذي يتميز بظهور صور المفارقة فيه، يقترب غالباً من لغة النثر بكونها سهلة وواضحة، ونحن إذ نُسلم بأن الانزياح اللغوي في لغة الأدب عامة، والشعر خاصة يُشكل مفارقة لغوية بحسب التوصيف العام للمفارقة، من خلال كسر التوقع عند المتلقي، فاننا نرى ان المفارقة الميتالغوية المتعلقة بالموضوع لا يمكن لها ان تتعايش مع اللغة الشعرية المثالية(المائعة الدلالة) في الغالب، لذلك فاننا نميل إلى انَّ اللغة "تصبح لغة شعرية لا لأنها في ذاتها لها هذه الخاصية، ولكن لانها خضعت للتجربة الشعرية"[٣] فنحن ننظر إلى جملة ما، في نص نثري اعتماداً على الدلالة اللغوية للألفاظ فقط، اما إذا وردت الجملة ذاتها في نص شعري فإننا ننظر إليها اعتماداً على الدلالة اللغوية، فضلاً عن "الدلالة المعنوية الناشئة عن اجتماع الألفاظ وترتيبها في نسق معين، ثم من الإيقاع الموسيقي الناشئ من مجموعة إيقاعات الألفاظ متناغماً بعضها مع بعض، ثم من الصور والظلال التي تشعها الألفاظ المتناسقة في العبارة"[٤]، وبذلك تكون اللغة شعرية، أو غير ذلك اعتماداً على المتلقي وتأويلاته،

---

[١] ينظر: رماد الشعر، عبد الكريم راضي جعفر: ١٢٥.

[٢] لغة الشعر بين جيلين، إبراهيم السامرائي: ١٠.

[٣] الأدب وفنونه، محمد مندور: ١٣٤.

[٤] النقد الأدبي أصوله ومناهجه، سيد قطب: ٣٨.

فضلاً عن نوع الجنس الأدبي الذي وردت فيه هذه اللغة. وقد يعزى قلة النصوص الشعرية الحاوية على صور المفارقة إلى صعوبة تصوير المفارقة بلغة شعرية مثالية، فتترك الشاعر في مفترق طرق، يتخلى في أحدها عن رسم صور واضحة للمفارقة، ليحتفظ بلغة يمكن انْ نصفها بانها لغة شعرية، أو يسلك الطريق الآخر الذي يحتفظ فيه بصور المفارقة على حساب اللغة الشعرية ليكون ناثراً، أو نظّاماً، كما في المفارقات التي يحتوي عليها الشعر القصصي، اما الطريق الأصعب الذي سلكه القليل من الشعراء، فهو طريق وعرٌ وغير معبد يتوسط الطريقين، يفرض على سالكه الحذر من السقوط في فخ النظم أو النثر ليحافظ على حدٍّ معين من اللغة الشعرية، مع قدرة فائقة في رسم صور المفارقة، وهذا ما لا يتيسر الا للمبدعين فقط.

بهذا الوعي سيقوم البحث بتناول لغة الشاعر ومحاولة وصفها من الخارج وصفاً عاماً يبين طريقة استعمال الشاعر للغة، وماهية هذه اللغة، ومدى انزياحها نحو لغة الجمهور، واهم مفاتيحها، فضلاً عن عنوانات القصائد وما تؤسس له من مفارقات في النص المطري، هذا في المبحث الأول، أما المبحث الثاني فسنحاول من خلاله وصف لغة الشاعر من الداخل، من خلال تراكيبها المهيمنة ومدى ارتباط تلك التراكيب بالصور الذي ظهرت فيها مفارقات الشاعر، ونعرض ايضاً لقوالب التركيب، وكيفية تسخيرها لاظهار المفارقات، فضلاً عن بعض الظواهر التركيبية التي نراها قد قدمت دعماً ما، واحتضاناً للمفارقة مغفلين من اللغة والتركيب الأشياء التي لا تتمفصل مع المفارقة بعلاقة ما.

المبحث الأول

لغة المفارقة في شعر احمد مطر

(إضاءة من الخارج)

أ-اللغة الشعرية وسماتها المميزة:

تظل اللغة أداة توصيل آليَّة بعيداً عن عالم الشعر، فإذا ما دخلت حدود الشعر، اضيفت لها أهداف أخرى، لعل أبرزها، الأداء الجمالي، والمتعة الفنية اللذان يصبان، وبطريقة غير مباشرة في الهدف الأول، ليجعلا التوصيل مقترناً بشيء آخر هو التأثير. وقد سعى احمد مطر دائماً إلى اعتماد اللغة المركَّزة للفكرة، المختزَلة الكلمات "وفق لغة سهلة لا تخدش كبرياء الخاصة، ولا تتكبر على العامة، ولا تخرج عن إطار الفن"(١). وتتميز لغة احمد مطر بانها واقعية في متناول الجماهير يمكن وصفها بلغة الصحافة الملتزمة، كما يرى ذلك بعض النقاد والمتابعين(٢)، وقد يبدو للوهلة الأولى ان احمد مطر يستمد معالم لغته الشعرية من مدرسة (التصويريين) (imagists)، فهو يُحاول انْ يجعل الشعر شيئاً مشابهاً للحديث في ألفاظه ونغمته، وكذلك يعتمد التصويريون على استعمال لغة الحديث، واختيار الكلمة ذات الدلالة الدقيقة، ويرون في الشعر الحر قدرة اكبر في التعبير عن شخصية الشاعر، ويرون ان الشعر يجب ان ينقل الجزئيات بدقة(٣)، وهذه الشرائط متوافرة في لغة احمد مطر الشعرية، الا انَّ ما يفرق احمد مطر عن التصويريين اعتماده على ظلال المعاني والإيحاءات الأخرى للمفردة خارج دائرتها المعجمية، وهذا ما يرفضه التصويريون الذين يجردون الكلمة من كل ما يمكن انْ يتصل بها من إيحاءات واثارات عاطفية(٤). وقد اعتمد احمد مطر على الإثارة والإيحاء للمفردة في بناء الكثير من صور المفارقة في شعره ومن ذلك قصيدة (عدالة)، التي يقول فيها:

فأخرجُ القانونَ منْ متحفهِ
وأمسحُ الغبارَ عن جبينهِ
أطلبُ بعضَ عطفهِ
لكنَّهُ يهرُبُ نحو قاتلي

---

(١) احمد مطر (لقاء) مجلة الوطن العربي العدد ٤٣١: ٥٤ وجاء ذلك على لسان الشاعر رداً على سؤال المحاور، ما هي لغة الشعر المثالية برأيك؟

(٢) ينظر: رغيف النار والحنطة، شاكر النابلسي: ٢٦٤.

(٣) ينظر: من الذي سرق النار، خطرات في النقد والأدب، د. إحسان عباس: ٨١ وما بعدها.

(٤) ينظر نفسه: ٨٢.

ويَنْحني في صفّهِ!

* *

يقولُ حبري وَدَمي:
لا تنْدهش
من يملكُ "القانون" في أوطانِنا
هو الذي يملكُ حقَ عزفه![١]

فالقانون، والعزف، اقترنا في جملة الشاعر ليتجه المعنى في دلالته الظاهرة نحو آلة العزف الشرقية المعروفة بالقانون، اما المعنى الذي يفرضه سياق القصيدة فيذهب بالعزف إلى معنى التلاعب بالقوانين وتشكيلها بحسب رغبات الحكام. وقد تسربت إلى لغة الشاعر الكثير من الكلمات الفصيحة الشائعة في العامية، وقد أخذت مكانها في قصائد الشاعر منسجمة مع معاني القصيدة، ولم نعثر على مفردات عامية لا تمتُ بصلة ما إلى الفصحى، الا ان الشاعر استعمل في بعض الأحيان جملاً مقتبسة من حديث الشارع أو من الفلكلور بدت ولكثرة استعمالها عند العامة كانها ألفاظ غير فصيحة، كما ذهب لذلك بعض الدارسين لشعر مطر[٢]. فقد أورد الشاعر عبارة (أريد الله يبين حوبتي بيكم)[٣]وكذلك (خدري الشاي خدري)[٤] وهذه جمل مقتبسة من الفلكلور، ولها صلة واضحة بالعربية الفصيحة، ويشفع للشاعر استعمالها كونه وضعها بين أقواس أشارة إلى الاقتباس والتضمين، ومن القصائد التي استعمل فيها الشاعر الفاظاً كثرت في العامية قصيدة (أمل أخير)، يقول فيها:

أرى حبيساً داعياً
بالنصرِ للحابسْ!
ألمحُ عُرياناً يقي بجلده القارسْ
أحذيةَ اللابسْ!
أسمعُ ورداً هاتفاً للقنفذ الفاطسْ:
(نفديكَ يا خايسْ)![٥]

---

[١] الأعمال الشعرية الكاملة، احمد مطر: ١٠.
[٢] ينظر: عناصر الابداع الفني في شعر احمد مطر، كمال احمد غنيم: ١٨٥.
[٣] الأعمال الشعرية الكاملة: ٨٢.
[٤] نفسه: ١١٢.
[٥] نفسه: ٣٢٤.

فلا يمكن ان تعدُّ جملة (نفديك يا خايس) جزءاً من لغة احمد مطر الشعرية لانه أشار إلى اقتباسها بوساطة الأقواس، كما فعل ذلك مع ألفاظ أجنبية كتبها بالحرف العربي أو بالحرف الإنكليزي.

وقد اتفق الباحثون في لغة الشعر، انها تتماز عن اللغة المألوفة أو الاعتيادية، ويعتمد هذا الانمياز على وسائل متعددة، إذ يمكن ان يُشكل المعجم الخاص للشاعر أحد ركائز الإنزياح والعدول لتحقيق الانمياز، فلغة الشعر هي انحراف بشكل ما عن قواعد قانون الكلام(١)، ولابد لكل شاعر ان يمتلك لغة خاصة تكوّن معجمه الخاص الذي يشترك فيه مع غيرهُ الا انه يظل متميزاً من خلال نوعية هذه الألفاظ التي يختارها، والموضوع الذي تدور فيه تلك الألفاظ. والمفارقة التي ميزت شعر احمد مطر تحتاج بطبيعتها إلى ألفاظ بسيطة وسهلة، ولا نعني ببساطة الألفاظ وسهولتها ان يكون الموضوع سطحياً والمعاني تافهة، "فليست الألفاظ في بساطتها، أو جلالها هي المحك، ولكن الطاقة، أو العاطفة، أو الحركة التي يُسبغها الشاعر عليها، هي التي تحدد قيمتها"(٢)، فالمفارقة تحيا في الألفاظ التي هي في متناول الناس سواء كانت صعبة أم سهلة ولا تحتاج الرجوع إلى المعاجم. والكلام اليومي، يمثل بالنسبة للشعر المعاصر، عند العرب جميعاً، نصاً غائباً، لا تقل أهميته عن النصوص الأخرى الغائبة، سواء كانت من الثقافة العربية، أو من التاريخ، إذ يُعيد الشاعر كتابتها من خلال إدماج الكلام اليومي في النسق العام للكلام الشعري(٣)، وتبقى قدرة الشاعر وطريقة تعامله مع الألفاظ، هي ما يميز شاعر عن آخر. "ومن الشعراء من تكون ألفاظه وعباراته حادة المذاق –لو جاز التعبير– يبقى أثرها طويلاً"(٤)، وهذا ما لم نلمسه في لغة الشاعر، لانه لم يُعوّل كثيراً على الألفاظ لان المعنى هو الذي شغله أولاً، لذلك ومن خلال استقراء عُشاق شعر مطر، نرى ان اغلبهم يتذكر المعاني التي دارت فيها المفارقة في قصيدة ما، وقليلاً ما تعلقُ النصوص في ذاكرة عشاق شعره، فنصوص احمد مطر من السهل الممتع في الإبداع والتلقي. وباستقراء بسيط لشعر احمد مطر نراه يشكل مفارقاته من ألفاظ الحديث الاعتيادي بين الناس في المقاهي، والشوارع، والبيوت، ففي قصيدة (الحل)، التي يقول فيها:

انا لو كنتْ رئيساً عربياً

لحللتُ المشكلهْ

---

(١) ينظر: بنية اللغة الشعرية، جان كوهين: ١٠٥.

(٢) الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، اليزابث دور: ٨٩.

(٣) ينظر: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، محمد بنيس: ٢٧٢.

(٤) حركة الشعر الحديث من خلال أعلامه في سورية، احمد بسام ساعي: ٢٢٢.

وأرحتُ الشعبَ مِمّا أثقلهْ
انا لو كنتُ رئيساً
لدعوتُ الرؤساءْ
ولألقيتُ خطاباً موجزاً
عَمَّا يُعاني شعبنا منه
وعنْ سرِّ العناءْ
ولقاطعتُ جميعَ الاسئلهْ
وقرأتُ البسملهْ
وعليهم وعلى نفسي قذفتُ القنبلة![1]

فالألفاظ (رئيساً عربياً)، (مشكلة)، (شعب)، (خطاباً موجزاً)، (العناء)، (البسملة)، (القنبلة) جميعها ألفاظ يتناولها الناس بشكل يومي، استطاع الشاعر ان يُركبَ منها مفارقة مدهشة، ولعل صعوبة حفظ النصوص في شعر احمد مطر تكمن في كونه يغترف من لغة الشارع هذا أولاً، والسبب الآخر هو ما تخلقه هذه اللغة من موضوعات ومفارقات تشغل المتلقي عن الألفاظ والكلمات.

وقد شكّلت بعض الألفاظ حضوراً بارزاً وقوياً في معجم الشاعر وجاءت متوافقة مع تجربته الشعرية، وموضوع قصائده التي كانت سياسية أولاً، واجتماعية ثانياً. فقد وردت لفظة الحاكم ومرادفاتها، أو ما يوحي إليها من خلال صفات سبغها الشاعر على الحاكم في (٨٣٥) موضعاً مبثوثة في كل قصائده تقريباً، وقد ورد الحاكم بألفاظ (الحاكم، السلطان، القائد، الداعي، الرئيس، الشيخ، الأمير، أمير المؤمنين، طويل العمر، اللقيط، الكلب، اللوطي، الزعيم، الوالي...الخ). وتوطن الموت ومرادفاته في قصائد الشاعر أيضاً، إذ ذُكر لفظ الموت في (٥٢٨) موضعاً في أعماله الشعرية، وقد جاء ذكر الموت السلبي على شكل اغتيال أو قتل، أما ذكر الموت الإيجابي كالتضحية والفداء فقد شكلت نسبة لا تتجاوز ربْعَ عدد مرات ذكر الموت، كما انَّ ذكر الحاكم في قصائد احمد مطر قد ورد بشكل سلبي يصور الاستبداد والظلم لدى الحاكم ولم يرد ذكر الحاكم بشكل ايجابي في قصيدة للشاعر، والجدول الآتي يبين عدد مرات ورود لفظ الحاكم وطريقة ورودها:

---

(1) الأعمال الشعرية الكاملة، احمد مطر: ١٢٥.

جدول رقم (٤) يبين عدد مرات ذكر الحاكم وطريقة ذكره

ذكر لفظ الحاكم أو احد مرادفاته بصورة مباشرة				ذكر الحاكم بصورة غير مباشرة من خلال احد الصفات			
بضمير الغائب		بضمير المخاطب		بضمير الغائب		بضمير المخاطب	
عدد المرات	النسبة المئوية	عدد المرات	النسبة المئوية	عدد المرات	النسبة المئوية	عدد المرات	النسبة المئوية
٤٧١	%٥٦.٤	١٨٦	%٢٢.٣	١٤٤	%١٧.٢	٣٤	%٤.١

وقد اعتمدت لغة الشعر عند احمد مطر على وسائل عديدة أسهمت بشكل كبير في خلق مفارقاته في اغلب شعره، وقد شكلت بعضها أساساً ارتكزت عليه بعض المفارقات، ومن أهم الوسائل التي ارتكزت عليها لغة الشعر عند احمد مطر وانمازت بها:

أولاً- التلاعب بالألفاظ:

يُجيد الشاعر التلاعب بالألفاظ لخلق المفارقات، وقد يأتي هذا التلاعب عن طريق تغيير اعجام المفردة لتأتي بمعنى آخر، كما في قصيدة (العليل)، إذ يقول:

كتبتُ يومَ ضعفه
(نكره ما أصابهْ
ونكره ارتجافه ونكرهُ انتحابهْ)
وبعد ان عبَّرت عن مشاعري
تمرَّغتْ في دفتري
ذبابتانِ داختا من شدَّة الصَّبابهْ
وطارتا
فطارَ رأسي فجأةً، تحتَ يد الرقابةْ
إذ أصبحَ انتحابهُ.. "انتخابه"![1]

فالنقطة التي تُفرق بين لفظ (انتخابه) ولفظ (انتحابه)، هي التي خلقت المفارقة في هذه القصيدة، بل ارتكزت المفارقة عليها. وقد يأتي التلاعب بالألفاظ من خلال تغيير الشكل، كما في قصيدة (الفقر الغني)، إذ تكون المفارقة من خلال المقارنة بين لفظين تشابها في الحروف، واختلفا في الشكل وهما (شِعر) بكسر الشين، و(شَعر) بفتح الشين، فضلاً عن الفرق بين حلاق وخلاق، يقول فيها:

---

[1] الأعمال الشعرية الكاملة، احمد مطر: ١٥٩.

نقطةٌ لو حُفرتْ... يُحفرُ قبري

نقطةٌ لو رُفعتْ... يُرفعَ قدري!

كسرةٌ تكسرُ لي ظهري ونحري...

فتحةٌ تفتحُ لي أبوابَ خيري!

طالما قلت بسري:

لِمَ لا أصلحُ أمري؟

أيُّ خيرٍ

لو أنا استعفيتُ من (خلاقِ شعرٍ)

وتحولتُ إلى (حلاق شَعرِ)

فارق الشغلين بالتبديل يُغري

واحدٌ يُفقرُ... والآخر يُثري.

أنا في ذاك... لدى غيري مَقصٌ

دائماً يحذفُ شعري

وبهذا... انا في كفّي مقصُّ

يحذف الشعرَ لغيري![١]

فنلاحظ ان المفارقة ارتكزت على المقارنة بين (خلاق الشِعر) و(حلاق الشَعر) وهما لفظان يفرق بينهما الشكل والاعجام، وقد استطاع الشاعر من خلال ذلك رسم مفارقة مدهشة، ويسترسل الشاعر في إظهار الفارق بين الشغلين بطريقة تطفح بالمفارقة. وقد تأتي المفارقة عند احمد مطر من خلال التلاعب بالحروف وإبدال احدها مكان الآخر، كما في قصيدة (الألثغ يحتج)، التي يقول فيها:

بصقَ الألثغُ في المنشور، وأرعدَ رعدا

(يا أولادَ الكلبِ كفاكمْ حقدا

حاكمُنا وغدٌ.. وسيبقى وغدا)

يعني ورْدا!

وجِدَ الالثغُ

مدهوساً بالصدفة عمْدا[٢]

---

[١] الأعمال الشعرية الكاملة، احمد مطر: ٤٥٠.

[٢] نفسه: ٢٩٦.

فالمفارقة هنا رُسمت على أساس الفرق بين حرفين في مفردتين هما: (وغد) و(ورد)، إذ ينطق الألثغ الراء غيناً في كثير من الأحيان، وقد أسس الشاعر قصة المفارقة عليها. وقد بُنيت المفارقة على طريقة التلاعب بالحروف في قصائد عديدة منها (الحي الميت)(١)، وقصيدة (لعبة الحروف)(٢)، وغيرها.

وبنيت بعض مفارقات أحمد مطر على طريقة بعثرة الألفاظ، والجمل، إذ يترك المتلقي في حيرة، حتى تأتي الضربة التي تكمن فيها المفارقة من خلال تفسير هذه البعثرة، وعدم الانتظام، كما في قصيدة (أوراق)(٣)، وقصيدة (الأرمد والكحال)، التي يقول فيها:

"هل، إذا، بئس، كما
قدْ، عسى، لا، انَّما
من، إلى ، في، رُبَّما"
هكذا –سلمك الله– قُل الشعر
لتبقى سالما.
هكذا لن تشهق الأرض
ولن. تهوي السما
هكذا لن تُصبح الاوراق اكفاناً
ولا الحبر دما(٤)

فالشاعر بَعثر الفاظاً تترك المتلقي مذهولاً لا يجد تفسيراً لما يقرأه، وبعدها يفسَّر الشاعر ما تقدم من بعثرة للألفاظ على انها خوف من الجمل المفيدة التي لا ترضي الحكام.

فالتلاعب باللغة وبطرق مختلفة، تقنية أجادها الشاعر في قصائده، وشكلت ثقلاً مهماً في مفارقاته، ولعل ولع الشاعر باللغة هو ما ألجأه إلى هذا النوع من المفارقات في قصائده.

ثانياً- الاقتباس والتضمين:

رُصعت قصائد احمد مطر بالاقتباسات، والتضمينات جاعلاً منها لوحة خلفيه يرسم مفارقاته عليها. وقد حاول الشاعر تَسْخير النصوص والأفكار المترسخة في أذهان المتلقين ليستخدمها بوصفها لوحةً خلفية يقوم بمعالجة مضامينها اتفاقاً، أو اختلافاً معها ليصدم المتلقي من خلال فكرة

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، احمد مطر: ٤٣.
(٢) نفسه: ٢٨٧.
(٣) نفسه: ٢٢٥.
(٤) نفسه: ٣٦.

راسخة لديه. وفي جميع اقتباساته، عمد الشاعر "إلى الالتفاف حول الدلالة الأولى ليُحملها دلالات معاصرة، تتيح لها مجاوزة زمنيتها وإقامة تواصل نفسي بين حالتي: الغياب والحضور، ويؤدي ذلك بالضرورة إلى تكثيف المعطى الفني، والتعبير بدقة لغوية مركزة عمّا كان الشاعر مضطراً إلى شرحه أو الإسهاب فيه"(١).

ولاشك في ان النص القرآني يُشكل افكاراً مُترسخة عند الجزء الاعظم من جهور المتلقين المفترضين عند الشاعر، لذلك نرى ان اقتباسات الشاعر من النص القرآني هي الغالبة في شعره، وقد جاء بعضها على صورة تضمين حرفي، لا تدخل لغة الشاعر فيه(٢)، ومنها قصيدة (ان الإنسان لفي خسر)، التي يقول فيها:

"والعصرْ..
ان الإنسانَ لفي خُسْر"
في هذا العصرْ
فإذا الصُبحُ تنفَّسْ.
أذَّنَ في الطرقاتِ نباحُ كلابِ القصرْ
قبل آذان الفجرْ.
وانغلقتْ أبوابُ يتامى..
وانفتحتْ أبواب القبرْ!(٣)

فالاقتباس من سورة (العصر)(٤)، وسورة (التكوير)(٥)، حاول الشاعر ان يجعل منها اساساً لمقارنة الخسارة عند الإنسان، ففي النص القرآني تكون الخسارة في دار الآخرة، حاول الشاعر سحبَ دلالة النص القرآني إلى الحاضر، ليجعله خاسراً في الصباح وفي العصر، لان خسارته متأصلة في وضع يكون الحكام فيه هم الظَّلَمَة، لأنَّ الشاعر اتْبعَ النص القرآني بجملة (في هذا العصر)، الذي قام من خلالها برسم المقارنة المؤدية إلى المفارقة.

---

(١) لغة الشعر، رجاء عيد: ٢٦.

(٢) القصائد هي: (قلة أدب ٨)، (رماد ٣٢)، (كلمات فوق الخرائب ٤١)، (ان الإنسان لفي خسر)، (علامات على الطريق ٥٢)، (اين المفر ٥٤) (عزاء على بطاقة تهنئة ٥٥)، (الخلاصة ١١٤)، (طلب انتماء للعصر الحجري ٢٠٧)، (واحدة بواحدة ٢٥١)، (جواز ٢٩٦)، (الغريب ٤٨٩).

(٣) الأعمال الشعرية الكاملة، احمد مطر: ٥٢.

(٤) سورة العصر: آية ١.

(٥) سورة التكوير: آية ١٨.

اما الاقتباسات من القرآن الكريم، التي تصرف بها الشاعر ونقلها على طريقته الخاصة، فقد شكلت الجزء الاكبر من اقتباسات الشاعر من النص القرآني[1]. وقد حاول الشاعر ان يترك ايحاءات بارزة تشير إلى النص المقتبس من القرآن، ومن قصائده بهذه الطريقة قصيدة (عاش يسقط)، التي مطلعها (يا قدس معذرة ومثلي ليس يعتذر)، يقول فيها:

ساقٌ على ساقٍ

واقداحٌ يُعرِّش فوقها الخدرُ

وموائد من حولها بقرُ

... ويكون مؤتمرُ!

* *

هزّي إليك بجذع مؤتمرٍ

يساقطُ حولك الهذرُ:

عاشَ اللهيبُ

... ويسقطُ المطرُ![2]

وهي قصيدة اعتذار للقدس حاول الشاعر ان يصور بها حالة الخنوع عند الحكام العرب، إذ يقيمون مؤتمراً كلما انتهكت حرمة القدس الشريف، منتظرين الحل من السماء، لا من الفعل، كما حصل مع السيدة مريم (ع) عندما شكت الجوع في اثناء المخاض، محيلاً إلى النص القرآني في قوله تعالى: **[وَهُزِّي إِلَيْكِ بِجِذْعِ النَّخْلَةِ تُسَاقِطْ عَلَيْكِ رُطَباً جَنِيّاً]**[3].

ولم يكتفِ الشاعر بالاقتباس من النص القرآني، فقد ضمن كثيراً من قصائده اقتباسات من الحديث النبوي الشريف[4]، ومنها قصيدة (كيف تتعلم النضال في ٥ أيام بدون معلم)، التي يقول فيها:

---

(١) القصائد هي: (عاش يسقط ٣٠)، (اعوذ بالله ٣٢)، (اعترافات كذاب ٥٩)، (بأي آلاء الشعوب ٦٤)، (إذا الضحايا سئلت ٨١)، (بلاد الكتمان ٨٨)، (مكسب شعبي ٩٠)، (اقزام طوال ١٠٩)، (آمنت بالاقوى ١٢٣)، (من المهد إلى اللحد ١٢٨)، (يوسف في بئر البترول ١٤٠)، (أعجاز ١٦٣)، (الامل الباقي ١٨٤)، (لا اقسم بهذا البلد ١٩٠)، (تعاون ٢١٩)، (بلاد ما بين النحرين ٢٦٥)، (الدولة ٣٠٠)، (الفتنة اللقيطة ٣٣٩)، (اسباب النزول ٣٤٧).

(٢) الأعمال الشعرية الكاملة، احمد مطر: ٣٠.

(٣) سورة مريم: آية ٢٥.

(٤) القصائد هي: (سلام بارد ٨٠)، (القضية ٩٨)، (الجار والمجرور ١٢٢)، (كيف تتعلم النضال ١٩٧).

تريدُ ان تمارس النضال؟

تعالْ.

كُلّ كثيرٍ مسكرٍ.. قليلهُ حرامْ.

فأعلنَ الصيامَ عن اذاعةِ النظامْ.

وأعلنَ الصيامَ عن صحافةِ النظامْ

وأعلن التوبة ألفَّ مرةٍ

عن خُطبْ الحكَّامْ

واستغفرْ الله على عمرٍ مضى

صدَّقت فيه مرَّةً.. وسائِل الإعلامْ![1]

سخَّر الشاعر في هذه القصيدة الحديث النبوي الشريف: ((ما كان كثيره مُسكر فقليله حرام))[2] ليوظفها في احد دروس تعلم النضال على طريقة المعلم الذي يضرب الامثال ويطرح الحجج ليقنع بها تلاميذه. واقتبس الشاعر من الشعر العربي القديم أيضاً، بالنص أحياناً، كما في قصيدة (رؤيا)، التي يقول فيها:

(يا أيُّها الليل الطويل

الا انجلِ)

والليلُ في النزعِ الأخير

هوى بقوته الوهنْ

وهوتْ قصورُ ظلامهِ

وهوت ملايين النجومِ

فعرشهُ يُلقى غداً

ليُباعَ في سوق النهارِ بلا ثمنْ[3]

الاقتباس هنا من مطولة (أمريء القيس)[4]، وهي قصيدة جاهلية شهيرة، اقتبس احمد مطر أيضاً بعض النصوص الشعرية القديمة وتصرف بها، كما في قصيدة (برقية عاجلة إلى صفي الدين)[5] وقصيدة (كيف وأين وماذا)[6] وقصيدة (أقزام طوال)، التي يقول فيها:

---

[1] الأعمال الشعرية الكاملة، احمد مطر: ١٩٧.

[2] صحيح مسلم، مسلم بن الحجاج النيسابوري: ٨٨.

[3] الأعمال الشعرية الكاملة: ١٣٠.

[4] ديوان أمريء القيس الكندي: ١٠، والاقتباس من البيت رقم (٤٦) من قصيدته الشهيرة.

[5] الأعمال الشعرية الكاملة: ١٥٧.

[6] نفسه: ٤٣٩.

ايّها الناسُ قفا نضْحكْ
على هذا المآلْ.
رأسُنا ضاعَ فلم نحزنْ
ولكنَّا غَرْقنا في الجدالْ
عند فقدان النعالْ[1]

هو اقتباس من مطولة (امرئ القيس الكندي)، المعلقة التي مطلعها:

قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل بسقط اللوى بين الدخول فحومل[2]

فتحوّل البكاء إلى ضحك أبلغ من البكاء، وأكثر حزناً، فشرُ البلية ما يضحك، إذ حقق الشاعر مفارقة من خلال المقارنة بين الضحك على الأحداث والبكاء عليها.

اقتبس الشاعر من الشعر الحديث أيضاً، كما في قصيدة (أقصر الطرق)[3]، وقصيدة (إرادة الحياة)[4]. ومعروف انَّ الشعر العربي بحر متباعد الشواطئ فيه الغث والسمين، إلا انَّ بعض عيونه من القصائد الشهيرة علقت بأذهان الجماهير وأصبحت جزءاً من مرجعياتهم الثقافية، واستعارة الشاعر لهذه النصوص جزء من بناء المفارقة عنده، حيث يُسخّر الصورة الشعرية القديمة أو الحديثة العالقة في الذهن من خلال تدعيمها أو نقضها، ليخلق صورة أخرى مغايرة، وهي من تقنيات المفارقة المعروفة (بالمفارقة المزدوجة)، التي تقوم على وجهين يختلط فيهما الجيد والرديء في الشيء ذاته كما يرى ذلك (امبسون)[5].

اقتبس الشاعر في نصوصه الشعرية من الأمثال العربية[6]، ومن التاريخ الإسلامي[7]، ومن الأغاني والأناشيد الشهيرة[8]، ومن الحكايات والتراث القصصي[1]، زيادة على اقتباسه للألفاظ والجمل الطافية في الحديث اليومي الاعتيادي بين الناس، كما في قصيدة (المنتحرون)، إذ يقول:

---

(1) الأعمال الشعرية الكاملة، احمد مطر: ١٠٨.

(2) ديوان امرئ القيس: ٨.

(3) الأعمال الشعرية الكاملة: ٤٥٣.

(4) نفسه: ٢١٧.

(5) ينظر: المفارقة، بنية الاختلاف الكبرى، د. سناء هادي عباس: ١٠٥. (بحث)

(6) القصائد هي: (ربما ٨٦)، (القضية ٩٨)، (ليس بعد الموت موت ١٢٦)، (تحت الصفر ٢٣٢).

(7) القصائد هي: (قف ورتل ٦٦)، (واعظ السلطان ٩٣)، (القبض على مجنون ميت ١٣٤)، (وحملوها وطارت ١٤٨)، (الدولة ٣٠٠)، (الطوفان ٤٠١)، (حصار ٤٩٨).

(8) القصائد هي: (عائدون ١٩)، (سطور في كتاب ٤٩)، (الرماد والعواطف ٨٢)، (فقاقيع ١٠٢)، (إشاعات مغرضة ١١١)، (فتوى أبى العينين ٣٠٥)، (ويرسل الصواعق ٥٠٠).

إسْكُتوا
لا صوتَ يعلو
فوق صوتِ النائحةْ
نحنُ أمواتٌ
وليست هذه الأوطانُ إلاّ أضرحةْ
قُسِّمتْ اشلاؤها
بين ذُبابٍ ونسورْ
وأقيمتْ في زواياها القصورْ
لكلابِ المشرحةْ![٢]

والاقتباس هنا مأخوذ من عبارة شائعة رُفعت في النزاع العربي الصهيوني، واستعملتها الأنظمة لقمع المعارضين، وهي (لا صوت يعلو فوق صوت المعركة). فاقتباس الشاعر من الحديث اليومي بين الناس، والعبارات التي يتكرر ورودها بينهم أو في وسائل الإعلام، شكْلَ ركيزة مهمة في لغة الشاعر التي اقتربت كثيراً من لغة الصحافة، واغترفت الكثير من لغة الشارع والألفاظ والجمل الطافية فيها[٣].

فالاقتباس إذن كان احد المميزات المهمة في شعر احمد مطر، سخّره بطريقة أو بأخرى ليجعل منه متكأ لإظهار مفارقاته من خلال ضرب النص الأصلي، أو نسخه، أو مقارنته، أو التصرف به، والجدول الآتي يبين مجموع اقتباسات الشاعر وأنواعها ونسبها المئوية، حيث بلغ عدد اقتباسات الشاعر في ديوانه(٢١٣) اقتباساً، إذ احتلت الألفاظ الطافية النصيب الأكبر من اقتباسات الشاعر وتضميناته.

---

(١) القصائد هي: (هات العدل ٢٩٣)، (اعياد ٣٦١)، (ليلة ٣٧٠).

(٢) الأعمال الشعرية الكاملة، احمد مطر: ٨٧.

(٣) ومن هذه القصائد: (عدالة ١٠)، (المنتحرون ٨٧)، (مكسب شعبي ٩٠)، (هتاف الرحى ١١٨)، (الوصايا ١٤٣)، (صلاة في سوهو ١٤٦)، (الاختيار ١٨٨)، (مجاعة الشبعان ٣٠٢)، (دجاج الفتح ٣٢٩)، (بيت الداء ٤٦١)، (البرج المفقود ٤٦٧).

جدول رقم (٥) يبين أنواع الاقتباسات عند الشاعر أعدادها ونسبها

أنواع الاقتباس	من القرآن الكريم		من الحديث النبوي الشريف		من الشعر العربي		من التراث والتاريخ الإسلامي		من الأمثال العربية		من التراث القصصي		من الأناشيد والأغاني		من الألفاظ الطافية	
العدد والنسبة	عدد	نسبة	عدد	نسبة	عدد	نسبة	عدد	نسبة	عدد	نسبة	عدد	نسبة	عدد	نسبة	عدد	نسبة
بتصرف	١٨	%٨.٨	١	%٠.٤	٤	%١.٤	٥	%٢.٤	٣	%١.٤	٣	%١.٤	٣	%١.٤	٩٨	%٤٨.٢
دون تصرف	١٢	%٦.٠	٣	%١.٤	٣	%١.٤	٢	%٠.٩	١	%٠.٤	–	–	٤	%١.٨	٣٤	%٢١.١
المجموع	٣٠	%١٤.٨	٤	٠١.٨ %	٧	%٢.٨	٧	%٣.١	٤	%١.٨	٣	%١.٤	٧	%٢.٨	١٤١	%٦٩.٣

يُلاحظ انَّ اقتباسات الشاعر جاءت منسجمة مع طبيعة شعره، الذي أراد له الوصول إلى الجزء الاعم من الجمهور فغلبت على اقتباساته الألفاظ الطافية في الحديث اليومي، فضلاً عن كل ما اعتقد الشاعر بترسخه في ذهن النسبة الأكبر من الجمهور.

ثالثاً- استعمال الألفاظ النابية والمقذعة:

لقد بالغ الشاعر احمد مطر في استعمال الألفاظ المقذعة، حتى أصبحت هذه الصفة متوطنة في شعره، فقد استعمل الإقذاع في قصائده في أكثر من (١٣٨) موضعاً[(١)]، وأصبح الإقذاع من السمات المميزة لشعره، ويعتقد الباحث ان الإقذاع منزلق وقع الشاعر فيه نتيجة ضغط الواقع، فضلاً عن الخطابية العالية التي ميزت شعره، ولم يكن الإقذاع والألفاظ الفاحشة في شعر احمد مطر عفو الخاطر، بل كان مقصوداً لم تلجئه الضرورة إليه. والإقذاع ظاهرة تفشت في الشعر الحديث فنجدها عند نزار قباني، ويونس الابن، ومظفر النواب وغيرهم، والغريب ان معظم الشعراء الذين تفشى الإقذاع في شعرهم يمتلكون قاعدة جماهيرية عريضة، ويعتقد الباحث ان الإقذاع في الشعر الحديث ظاهرة جديرة بالدرس، لنشخص من خلالها مواطن الخلل في اذواق المتلقين، وأسباب لجوء الشعراء إليها. وقد ارتبطت ظاهرة الإقذاع في شعر احمد مطر مع المفارقة

---

(١) ومن هذه القصائد: (طبيعة صامتة ٧)، (على باب الشعر ٩)، (الحبل السري ١٤)، (حكاية عباس ١٥)، (علامة النصر ٣٣)، (ورثة ابليس ٣٧)، (المسرحية ٤٤)، (سواسية ٥٧)، (دوائر الخوف ٦١)، (حالات ٧٦)، (النبات ٨٣)، (ربما ٨٦)، (البؤساء ٩٧).

التي انماز بها شعره، من اتجاهين، الأول الذي يتعامل مع المتلقي المثالي المتذوق للأدب، والذي ينتظر من الشاعر، لغة رائقة تتعالى عن لغة الجمهور وتترفع كثيراً عن لغة يستنكرها الجزء الأعظم من الناس، فتشكل في شعر احمد مطر صدمة لا ينتظرها المتلقي، اما الاتجاه الثاني الذي ارتبطت به المفارقة مع الإقذاع، هو في حاجة المفارقة إلى تسمية الأشياء باسمائها، كونها تعتمد على الانتقال من الشيء إلى ضده، أو نقيضه، من الأسود إلى الأبيض، أو من الأبيض إلى الأسود من دون المرور بالمراحل الرمادية بين اللونين، ونعتقد ان الإقذاع يحقق هذا الهدف بدرجته الأعلى، إذ لا يترك لذهن المتلقي خياراً آخر، يحاول من خلاله تأويل اللفظ أو حمله على محامل أخرى، فقابلية النص على التأويل، وانْ كانت ميزة في النص الأدبي، الا انها تُشكل في بعض الأحيان عائقاً أمام تحقيق المفارقة.

ولو تأملنا قصيدة الشاعر، (أحزان أصيلة) فاننا نراه قد وظّف الإقذاع والألفاظ البذيئة النابية في تجسيد صوره، التي حاول ان يخرجها بمعالم واضحة، إذ يقول:

–من أنتِ؟
–انِّي آدمية
–أدري..
فلا ترضى البهائمُ ان تكونَ كجنسنا
أو انْ تعيشَ حياتنا
أو انْ تُفكّرَ مرةً
في الانحطاط لمستوى حكامنا!
–تعني، إذن ما اسمي؟
–نعمْ.
–بشهادة الميلاد مكتوبٌ "اصيلة"
وأصيلة حقاً أنا.
–ماذا تفعلين، إذنْ هنا؟!
–لا شيء... ارتكبُ الزّنى![1]

فنلاحظ ان الشاعر استطاع ان يوظف الكلمات المقذعة في حواره القصصي ليصور الحدث تصويراً (فيديوياً)، لينقل من خلاله صورة حقيقية يمكن ان نشاهدها في بلاد الغرب. ويبالغ

---

[1] الأعمال الشعرية الكاملة، احمد مطر: ٢٠٣.

الشاعر في استعمال المفردات النابية التي يسبقها بألفاظ جميلة، جليلة، ليترك المتلقي بين عالمين، الأول وهو العالم المثالي الطاهر، والثاني هو الواقع القذر المر، فتتواصل قصيدة الشاعر فيقول:

-اتفارقينَ بلادنا

-لتهدُمي شرفَ العروبةِ

في بلادِ عدونا؟!

-انّي اهدّمهُ

لأبني في بلادي، من حجارةِ عفتي،

بيتاً لنا.

وبكتْ..

فسالَ الكحلُ في الدمعات.. ليلاً رابعاً

فاذابنا

وأسالنا.[١]

فنرى، ان الشاعر قد انتقل إلى مقطع رائق يطفح بلغة شعرية سامية، حتى إذا استسلم المتلقي إلى هذا الجو الشعري الرائق، يفاجئه الشاعر بمقطع يمتلئ بألفاظ مقذعة ليخلق المفارقة النفسية، لانَّ الشاعر قادر على خلق المفارقة القصصية من دون اللجوء إلى ألفاظ بذيئة مثل (بغي، قحاب، سفاح)، فيقول:

-صُبّي دموعك يا أصيلة

وابكي على كَتفي

فما أنت البغيُ

وانَّما أنت الفضيلة

صبّي دموعك

واغسلي عارَ القحابِ

المبدعين

السافحين دمَ السفاحِ على الكتابِ[٢]

وإذا كان الشاعر قد استطاع ان يضع الفاظاً يصف بها الشعراء المداحين ليضعهم في ميزان المقارنة مع (أصيلة)، الفتاة العربية في بلاد الغرب، فانه قد حاول وصفهم بألفاظ لا يستطيع

---

[١] الأعمال الشعرية الكاملة، احمد مطر: ٢٠٤.

[٢] نفسه والصفحة نفسها.

ذكرها، فاستعاض عنها بفراغات تشف عن دلالات معروفة لم يكتبها الشاعر، ولكنها تصف وببراعة ما يفعله هؤلاء في الليالي اللندنية من موبقات، وكأن الشاعر يريد انْ يوصل رسالة نفسه إلى المتلقي، بأنه ومع قدرته على النطق بألفاظ بذيئة نابية الا انه لا يستطيع ان يصل إلى ما في هؤلاء القوم من بذاءة وسوء، فاستعاض بالفراغات عنها، إذ يقول:

ولدى المساء
يركبونَ مؤخراتِ في الرؤوسْ
فيشعرون وينثرون ويرسمونَ
ويزحفونَ على البطون
ويلحسونَ يد المليكِ
ويلحسونَ... المليكِ
ويلحسونَ...
ويلحسونَ...
كي تُبتنى
لهم القصور هناك..
وانت عارية هنا![١]

فالإقذاع، والألفاظ النابية، شكلت احدى الوسائل اللغوية التي حاول انْ يتوصل بها الشاعر إلى مفارقاته، من خلال كسر التوقع في لغة الشعر، التي يُنتظر منها ان تكون رائقة مُحتشمة، وأيضاً التوصل إلى الصور الدقيقة، الواضحة، التي لاتقبل التأويل، التي تُسهم بشكل واضح في اظهار المفارقة.

رابعاً- ازدواجية اللغة:

إذا كان الانتقال المفاجئ من الشيء إلى نقيضه، أو ما هو مختلف عنه تقنية من تقنيات المفارقة، فان الشاعر قد استعمل هذه التقنية عن طريق الانتقال المفاجئ، والمُسوغ من لغة إلى أخرى، إذ لم يكن هذا الانتقال مجانياً، بل جاء بطريقة تبرز المفارقة وتخدم معناها. وقد استعمل الشاعر الفاظاً أجنبية كتبها بالحرف العربي في قصائد عديدة[٢]، وتكاد تكون هذا الألفاظ شائعة

---

(١) الأعمال الشعرية، احمد مطر: ٢٠٥.

(٢) القصائد هي: (الحي الميت ٤٣)، (نمور من خشب ١٠٣)، (حديقة الحيوان ١٠٧)، (كيف تتعلم النضال ١٩٧)، (احزان اصيلة ٢٠٣)، (طلب انتماء ٢٠٧)، (اوراق ٢٢٥)، (انصاف الانصاف ٢٤١)، (واحدة بواحدة ٢٥١)، (هذا هو السبب ٣٥٠)، (بين نارين ٣٨٤)، (السهل الممتنع ٣٨٩)، (بطالة ٤٣٦)، (أسباب الارق ٤٦٥)، (مرسوم ٤٧٦)، (جدلية ٤٨٠)، (اصلاح زراعي ٤٨٣)، (انتفاضة ٤٩٥)، (العشاء الأخير ٥٠٢).

عالمياً من قبيل (بلازما، مايوهات، ديكور، ديالكتيك، كروبات، سيفون، درزينات، الميني جوب، الفيفا، ديتول، فساتين، بروليتاري) وغيرها الكثير من الألفاظ. ومن القصائد التي ظهرت بها الألفاظ الأجنبية بحرف عربي قصيدة (جدلية)، التي يقول فيها:

قلتُ: هذا رجلٌ آمن بالله
وقد جاهدَ في اللهِ
بأمرِ اللهِ
في عصرِ الغبارِ
قبل تدليك "الديالكتيك"
أو عصر البخار!
قال: إنْ صحَّ وجود الله
فالله إذنْ...
أول موجود يسارى![1]

فنلاحظ ان الشاعر قد استعمل لفظه (ديالكتيك)، وهي مفردة فلسفية عالمية، وقد حاول ان يجد لها أرضية صالحة في هذه القصيدة من خلال مجاورتها لمفردة عربية فصيحة وهي (تدليك) من فعل دلك وقد جسَّد الشاعر هذه التقنية في اكثر من قصيدة جاعلاً اللفظ الأجنبي بين هلالين في اغلب الأحيان. ويمكن ان يكون تسامح الشاعر في دخول ألفاظٍ أجنبية في شعره متأتياً، أولاً من كونه قد عاش كثيراً في بلاد الغرب، وهذا سبب في ذات الشاعر، والاهم من ذلك ان الشاعر يُعوّل كثيراً على الصورة محاولاً انْ يوصلها إلى المتلقي باستعمال شتى الوسائل، إذ الغى معظم المحظورات والعوائق التي تقف أمام ايصال الفكرة، فلم يحفل كثيراً باللغة، الا بمقدار ما تقدمه من خدمة في اظهار الفكرة واظهار الصورة، وقد بالغ في ذلك فاستعمل الفاظاً وجملاً أجنبية لفظاً وكتابةً[2]، كما في قصيدة (وسائل النجاة)، التي يقول فيها:

عربيٌ انت
No, don’t be silly, Thay*
ترجموني !
–لم يزل فيك دم الأجداد!!

---

[1] الأعمال الشعرية، احمد مطر: ٤٨٠.

[2] القصائد هي: (يوسف في بئر البترول ١٤٠)، (موعظة ١٧٣)، (أحزان أصيلة ٢٠٣)، (السيدة والكلب ٢٢٣)، (وسائل النجاة ٢٩١).

***ما ذنبي انا؟ هل باختياري خلفوني؟**[١]

فنلاحظ ان التخلي عن اللغة جاء في سياق تخلي العربي عن اسمه، وصفاته وطبائعه، فعندما سُئِل عن قوميته، أجاب بلغة أخرى، لأن اللغة هي أس القومية الأول كما في الحديث النبوي الشريف: ((وهل العروبة الا اللسان))[٢].

وقد استطاع الشاعر ان يخلق مفارقة من خلال تغيير اللغة لان المتلقي كان يتوقع ان يكون الجواب بـ(لا) باللغة العربية، ولكن الشاعر جعل الجواب بالنفي وباللغة الانكليزية مبالغة في نفي العروبة عن صاحبها، فلو كان الجواب باللغة العربية، لدل الجواب على عروبة المجاوب، وهذا ما لم يرده الشاعر.

خامساً-التلاعب بالأرقام:

لغة الأرقام هي اللغة الأكثر وضوحاً عند الناس، والأرقام لغة لا تقبل التأويل والتفسيرات المتعددة، فالأدب عامة والشعر خاصة يعتمد فيما يعتمد عليه من صفات كثيرة تقعُ في مقدمتها قابليته لتقبل التأويلات المختلفة. والا فانه يصبح ادباً تقريرياً لا يتقبله الذوق "فاللغة عموماً توصف بقابليتها على تقبل التفسيرات المتعددة وتزداد هذه القابلية في النصوص الأدبية وتكاد تنعدم في لغة الحساب والأرقام"[٣]، حتى ان الأرقام ولغتها تقع في الطرف البعيد عن الأدب، ومع اللاأدبية الشديدة التي توصف بها لغة الأرقام، فان الشاعر احمد مطر برع في التعامل معها وجعلها ركناً مهماً من أركان مفارقاته، ولعله استطاع في بعض قصائده ان يبني مفارقاته على الارقام محولاً الفكرة إلى عملية حسابية تصدم المتلقي، لان الأرقام لا تقبل الا طريقاً واحداً، وإذا تغيرت نتائجها صدمت المتلقي صدمةً واضحةً وضوح الأرقام، كما في قصيدة (مسألة)، التي يقول فيها:

-مائة ناقصْ تسعة؟

-عاشقٌ الا ثلاثة.

-كيفَ هذا الحلُ يا هذا؟!

-على كيفي... حداثة![٤]

فقد استطاع الشاعر ان يختزل شروحاً طويلة وتسويغات كثيرة في اعتراضه على شعر الحداثة الذي هو عبارة عن كلمات مبهمة والغاز غير قابلة للحل – على وفق رأي الشاعر– حوَّل

---

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، احمد مطر: ٢٩١.

(٢) صحيح مسلم، مسلم بن الحجاج النيسابوري: ٣٣٨.

(٣) لغة التمزق، دارجو شتامبوك: ٤١.

(٤) الأعمال الشعرية الكاملة: ٣٨٢.

كل ذلك إلى لغة الأرقام. ولو تنقل الشاعر في اعتراضاته بين الأسباب، وعالجها لما تمكن ان يخلق مفارقة، لانَّ كل ما في الحياة مفارقة لو اختزل[1]. وقد توطنت الأرقام في شعر احمد مطر[2]، فبنى الكثير من مفارقاته اعتماداً على الأرقام، وهذه خصيصة مهمة من خصائص شعره، إذ استطاع ان يُسخّر الاشياء البعيدة عن الأدب ليخلق منها مفارقة أدبية مدهشة، كما في قصيدة (درس حساب)، التي يقول فيها:

***عشرة ناقص تسعة؟**

–واحدٌ، وهو أنا

***كيف؟**

–لا أدري.. جرى الأمر بسرعة

لم أكن حينئذٍ في بيتنا[3]

فالدرس هو درس حساب، والطالب الذي وَجَّهَ المعلم له السؤال، أُعْتقل أفراد أسرته التسعة، ولم يُعتقل هو، لأنه لم يكن في حينها في الدار، فقد وازن الشاعر بين الواقع الحسابي، والواقع الاجتماعي، والاعتقالات التي تشمل أفراد الأسرة من دون استثناء، وتبدو المفارقة في هذا المقطع بسيطة اعتمدت في كَلها على المقارنة، الا انّ الشاعر يوغل في استعمال الأرقام، وترجمتها إلى مفارقات اكبر، إذ يقول:

آخر الأسبوع جمعةْ.

أول الأسبوعَ سبتْ

***عندنا حصَّة جمعْ**

أيُّها الواحدُ قمْ..

–لم يأت يا أستاذنا.

***حسناً، أنتَ، اذنْ، اجمعْ لنا:**

واحد زائد تسعةْ

–حاصلُ الجمع بسيط:

---

[1] ينظر: جدلية الزمن، جاستون باشلار: ٦٥.

[2] وردت الارقام في (٧٤) قصيدة من قصائد الشاعر في اعماله الشعرية منها: (مدخل ٦)، (شطرنج ١٣)، (القرصان ٢٨)، (نهاية المشروع ١٠٥)، (قضاء ١٦٨)، (رب ساعدهم علينا ١٧٢)، (عجائب ٢١٨)، (اسباب النزول ٣٤٧)، (شاهد إثبات ٣٠٩)، (تقويم اجمالي ٣١٥)، (العائلة الكريمة ٣٣٩)، (جدول الأعمال ٣٨١)، (المنشق ٤٨٥).

[3] الأعمال الشعرية الكاملة، احمد مطر: ٢٢١.

لحقَ الواحد "رَبْعهْ"![١]

فالشاعر هنا كسر لغة الأرقام الواضحة، ليحوِّلها إلى نتيجة على ارض الواقع، وهي (لحق الواحد ربعه)، التي حلت محل الرقم عشرة فخلقت مفارقة مدهشة يتقنها الشاعر ببراعة.

ب- عنوانات قصائد الشاعر:

شكلت معظم عنوانات قصائد احمد مطر مفاتيح تفك مغاليق بعض الأفكار في قصائده. وإذا كانت مجاميع احمد مطر الشعرية قد اكتسبت معنى اللافتات وقد سُميت كذلك، فان عنوانات قصائده شكلت المعلم الابرز في اللافتة الذي يُكتب غالباً بخط ابرز واكبر. وقد مثلت بعض عنوانات قصائد الشاعر اختصاراً للقصيدة، كما في قصيدة (عاش.. يسقط)[٢]، وقصيدة (قصة مدينة)[٣]، الا ان بعض عنوانات قصائده جاءت مؤهمة، لتخلق المفارقة بين محتوى القصيدة وعنوانها، كما في قصيدة (تفاؤل)، إذ يحاول الشاعر انْ يصور من خلالها، التفاؤل الذي جُبلَ الإنسان عليه عند قدوم العام الجديد، فيقول:

دقَّ بابي كائنٌ يحملُ اغلالَ العبيد
بشعٌ..
في فمه عدوى
وفي كفّيه نعيٌ
وبعينيه وعيْد[٤].

فالشاعر لا يصرح بماهية هذا الكائن، ولكنَّه يصفه محاولاً انْ يخلق مفارقة اولى بين النص والعنوان، ثم ما يلبث ان يعود إلى رسم حالة التفاؤل المشوشة من خلال الحوار، الذي يُجرى بين هذا الكائن والإنسان الذي ينتظر الخير من العام الجديد، فيقول:

قالَ: عندي لكَ بُشرى.
قلتُ: خيراً؟!
قالَ: سَجّل..
حزنكُ الماضي سيغدو محْضَ ذكرى
سوف يُستبدلُ بالقهرِ الشديد! [٥]

---

[١] الأعمال الشعرية الكاملة، احمد مطر: ٢٢١.
[٢] نفسه: ٣١.
[٣] نفسه: ٣٥٩.
[٤] نفسه: ٣٩٦.
[٥] الأعمال الشعرية الكاملة، احمد مطر: ٣٩٦.

ثم يكشف الشاعر عن مفارقته الرئيسة بين النص والعنوان من خلال واقع الأحداث، فانتظار الإنسان لعام جديد تكون معه نهاية الاحزان سخَّرهُ الشاعر، ليخلق المفارقة الأكبر إذ يكون الوعيد، والشر من قبل شيء تنتظر منه الوعد والخير.

قلتُ: من أنتَ؟!

وماذا يا تُرى مني تُريد؟!

قالَ: لا شيء بتاتاً..

اننّي العامُ الجديد[1]

وانمازت بعض عنوانات قصائد احمد مطر بالتضايف بين الأضداد مثل قصيدة (أقزام طوال)[2]و(حبسة حرة)[3]، وقد فصل في بعض عنواناته بين الأضداد بحرف عطف اوجر، كما في قصيدة (مزايا وعيوب)[4]، وقصيدة (الأبيض والأسود)[5]، وقصيدة (الصحو في الثمالة)[6]، وغيرها، واستعمل الشاعر أيضاً عنوانات لا تصح عقلاً، كما في قصيدة (القتيل المقتول)[7] وقصيدة (وفاة ميت)[8]، إذ تُشكل العنوانات في ذاتها مفارقة تُثير التفكير عند المتلقي، وكانت الكثير من عنوانات قصائد احمد مطر، مُقتبسة الا انَّ الاقتباس ليس حرفياً، إذ يقوم الشاعر بكسر النص المُقتبس ليخلق مفارقة أوْلى في العنوان ذاته، أو يترك مسافة من التوتر تشد القارئ، إذ يثير العنوان سؤالاً ينتظر القارئ أجابة له في نص القصيدة، وقد اقتبس الشاعر الكثير من عنواناته من القرآن الكريم، كما في قصيدة (يوسف في بئر البترول)[9]، (وإذ الضحايا سئلت)[10]، و(بأي آلاء الشعوب تكذبان)[11] وكذلك قصيدة (ان الإنسان لفي خسر)[12]، فضلاً عن العشرات من العنوانات المقتبسة من القرآن الكريم.

واقتبس لبعض قصائده عنوانات من الحديث النبوي الشريف، كما في قصيدة (من المهد إلى اللحد) ليجعل من الحديث لوحة خلفية ينفذ عليها مفارقة، تظهر من خلال التباين بين دلاله الحديث الشريف ودلاله الواقع، حيث يُطارد الإنسان العربي من المهد إلى اللحد، يقول فيها:

---

(1) نفسه والصفحة نفسها.
(2) نفسه: ١٠٩.
(3) نفسه: ٣٠٩.
(4) نفسه: ٢٧٩.
(5) نفسه: ٣٠٤.
(6) نفسه: ٢٣.
(7) نفسه: ٢١٥.
(8) نفسه: ٣١٤.
(9) نفسه: ١٤٠. والاقتباس من قصة يوسف في القرآن الكريم.
(10) نفسه: ٨١. والاقتباس من سورة التكوير: ٨١.
(11) نفسه: ٦٤ والاقتباس من سورة الرحمن.
(12) نفسه: ٥٢. والاقتباس من سورة العصر: آية ٢.

كانَ وحدهُ
لثغَ الكلمةَ في المهدِ
وحينَ اجتازَ مهدهْ
وجدَّ الحبلُ معداً
والقراراتُ مُعدّه
فأعاد القول.. لكنْ
مَهْدهُ أصبح لحدهْ!
فاكتبوا في الخاتمةْ:
رحِمَ الله قتيلَ الأنظمة.
واكتبوا:
لا رحم الله ولاةَ الأمرِ بعدهْ![١]

فقد أبدل العِلمْ الذي دعا الحديث النبوي إلى طلبه، وأحل محله الموت الذي يطلب الإنسان، وليس الإنسان يطلبه، وهو هنا اعتمد على الاسترجاع المعروف في الفن الروائي في خلق مفارقة زمنية، تمسك الأحداث من الوسط، ثم تعود إلى الماضي من خلال نظرة فاحصة وتسترسل إلى الحاضر[٢]، ولقطة الشاعر الاسترجاعية لم تكن سرديه، بل كانت سياقية تتأتى من خلال الربط بين كلمات الشاعر والحديث النبوي الشريف. واستعمل الشاعر التضمين، والاقتباس من التاريخ في بعض عنواناته لقصائده، كما في قصيدة (برقية عاجلة إلى صفي الدين الحلي)[٣] وقصيدة (طلب انتماء للعصر الحجري)[٤].

وقد حاول الشاعر في الكثير من قصائده كسر المُسلمات عند المتلقي، من خلال التلاعب بحروف المفردات لتأتي بدلالات أخرى مغايرة، فقصيدة (ما بين النحرين)[٥] تترك المتلقي شاكاً في كون العنوان قد اعتراه خطأً مطبعي، حتى يكتشف الحقيقة في داخل القصيدة، فالتقارب الصوتي شديد بين حرفي (الحاء) و(الهاء)، ولعل الرسم الكتابي قريب أيضاً، ونجد ذلك في قصيدة (صاحب الضخامة)[٦]، وقد أعتاد الناس على صاحب (الفخامة)، وهكذا نرى أنَّ اغلب عنوانات الشاعر

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، احمد مطر: ١٢٨.
(٢) ينظر: المصطلح السردي، جيرالد برنس: ٢٤.
(٣) الأعمال الشعرية الكاملة: ١٥٧.
(٤) نفسه: ٢٠٧.
(٥) نفسه: ٣٦٥.
(٦) الأعمال الشعرية الكاملة، احمد مطر: ٢٥٣.

جاءت من لغة الناس، ومفرداتهم الشائعة بينهم، الا انَّ الشاعر كسرها وتصرف بها في العنوان ذاته، أو من خلال مقارنة العنوان بنص القصيدة، وتغلب هذه الظاهرة على كل عنوانات مطر وإنْ حاول في بعض القصائد انْ تكون عنواناته متطابقة مع نصوص قصائده، وخاصة عنوانات قصائده الافتتاحية في لافتاته، إذ تعمَّد الشاعر ان يُعطيها عنواناً مميزاً يشترك في مدلوله مع عنوانات القصائد الأولى الأخرى، ويُسلط ضوءاً مميزاً على قصائد اللافتة، كما في القصائد: (مدخل)[١]، (البيان الأول)[٢]، (الفاتحة)[٣]، (المبتدء)[٤]، (إلى من لا يهمه الأمر)[٥]، (قبل ان نبدء)[٦]، (المنطلق)[٧]، (الموجز)[٨]، (مطلع)[٩]، ففي قصيدة (قبل ان نبدء)، يقول:

الفردُ في بلادِنا

مواطنٌ... أو سلطانْ

ليس لدينا إنسانْ[١٠]

وكانت هذه هي القصيدة الأولى في مجموعته الشعرية (لافتات ٦)، إذ يُصوُّر في قصائد هذه المجموعة وبشكل بارز، الظلم الذي يمارسه الحاكم على الشعب فيفقد الحاكم إنسانيته، لان الظلم لا يستقيم مع الإنسانية، وكذلك المواطن المظلوم الذي فقد ثوريته وتحوَّل إلى حيوان داجن يتصرف به الحاكم انَّى شاء.

واستعمل الشاعر، الأرقام في قصيدتين في أعماله الشعرية، هما قصيدة (١٩٩٤)[١١]، إذ كان هذا العام بارزاً في حياة الشعب العربي في العراق، حيث جرى الاستفتاء الصوري، وقصيدة (١٩٩٩)، حيث تشتغل القصيدة على العنوان رسماً، لا دلالة، فلو كتبنا العنوان بالأرقام اللاتينية مثلاً، لتباعدت الشقة بين العنوان ونص القصيدة، التي يقول فيها:

ثلاثةُ أشرارْ

تفرّدوا بواحدٍ

---

(١) نفسه: ٦.

(٢) نفسه: ٧٠.

(٣) نفسه: ١٥٦.

(٤) نفسه: ٢١٤.

(٥) نفسه: ٢٧٦.

(٦) نفسه: ٣٣٦.

(٧) نفسه: ٤٠٤.

(٨) نفسه: ٤٧٤.

(٩) نفسه: ٤٩١.

(١٠) نفسه ٣٣٦.

(١١) نفسه : ٢٧٨.

ليسَ لديهِ قوةٌ
ولا لهُ انصارْ.[1]

وهي اشارة إلى الرقم واحد بجانب التسعات الثلاثة، ثم يأتي الشاعر في منتصف القصيدة على وصف هذه التسعات بقوله:

رؤوسُهُمْ هائلةٌ
لكنَّها عاطلةُ
من حِليةِ الأفكارْ.
عيونهم كبيرة
لكنَّها فقيرةٌ
لنعمةِ الابصارْ.
لو ابْصروا لقدَّروا
كمْ هُوَ منهُمْ أكبرُ! [2]

ثم يسترسل الشاعر في تصوير ما تبقى للألفية الثانية، ليتمكن هذا الواحد من القضاء على هؤلاء الأشرار، ويحوّلهم إلى أصفار، إذ طفحت القصيدة بالإيحاءات، والرموز، فالواحد يمثل الشعوب المستضعفة، وتمثل التسعات قوى الشر في العالم، فيواصل الشاعر المزاوجة بين حال الواحد، وحال المواطن فيقول:

ما هي الا سَنَة..
وسوفَ تصحو بْعدها عواصِف الأقدارْ
لتقلب الأدوارْ!
وعنْدَها..
سيزحفُ الشرَّ على أعقابهِ
مُجللاً بالعارْ.
والواحدُ المقهورُ يبقى قائماً لوحْدهِ
مُنتشياً بمجده
لكنه –حينئذٍ–
سوف يخرُّ راكعاً –كعادة الأحرارْ–
للواحدِ القهارْ[3]

---

(1) الأعمال الشعرية الكاملة، احمد مطر: ٤٧٠.

(2) نفسه والصفحة نفسها.

(3) الأعمال الشعرية الكاملة، احمد مطر: ٤٧٠.

فالواحد الذي قلب التسعات أصفاراً، انتشى بنصره، ولكنه خرَّ ساجداً ليتحول الى اثنين، التي يكون رسمها صورة من السجود. وهذه القصيدة التي ربط بها الشاعر الأرقام وتوالي السنين بحركة التاريخ والتغيير الذي لابد ان يأتي يوماً ما، قصيدة طريفة لم يسبق الشاعر إلى مثلها احد، إذ تشكلت القصيدة على العنوان كـ(صورة) لا كـ(دلالة) ليتحرك الشاعر من خلالها في إيحاءات مُدهشة تطفح بالمفارقة على مستوى النص وعلى مستوى الابتكار المدهش.

وإذا أردنا ان نُقسم عنوانات احمد مطر لقصائده سنجد ان معظم عنوانات قصائده تتفاعل مع نصوص القصائد بطريقة أو بأخرى، لتكون جزءاً من المفارقة فقد يكون العنوان مفتاحاً للمفارقة، أو ضوءاً يضيء المفارقة، وقد يشكل العنوان مفارقة مع نص القصيدة، وأحياناً مفارقة في ذاته، وقد يكون اختصاراً للمفارقة وقليلاً ما كانت عنوانات احمد مطر تقليدية في قصائده، وكما مبينه في الجدول الآتي:

جدول رقم (٦) يبين أنواع العنوانات لقصائد الشاعر اعدادها ونسبها

علاقة العنوان بالمفارقة / نوع العنوان		مفتاح للمفارقة	اضاءة للمفارقة	مفارقة مع النص	مفارقة في ذاته	اختصار للمفارقة	عنوان تقليدي	المجموع
جملة أو شبه جملة	عدد	٧٩	١٠٤	٣١	٢٩	١١	٢٥	٢٧٩
	نسبة	%١٦.٤	%٢١.٦	%٦.٤	%٦.٢	%٢.٣	%٥.٢	%٥٨.١
لفظ مفرد	عدد	٧٢	٥٧	٤٠	–	١٠	٢١	٢٠٠
	نسبة	%١٥.٠	%١١.٨	%٨.٣	–	%٢.٠	%٤.٣	%٤١.٦
ارقام	عدد	١	–	١	–	–	–	٢
	نسبة	%٠.٢	–	%٠.٢	–	–	–	%٠.٤
المجموع	عدد	١٥٢	١٦١	٧٢	٢٩	٢١	٤٦	٤٨١
	نسبة	%٣١.٦	%٣٣.٤	%١٤.٩	%٦.٢	%٤.٤	%٩.٥	%١٠٠

يكشف لنا الجدول أعلاه، ان عنوانات قصائد احمد مطر أسهمت بشكل مباشر في إنتاج المفارقات في النص المطري، فعملت العنوانات على تقديم المفاتيح التي تفتح مغاليق القصة الشعرية التي تظهر المفارقة من خلالها، وقد تسلط العنوانات اضاءة تكشف العناصر المعتمة في قصة المفارقة، وأسهمت العنوانات ايضاً في تشكيل المفارقة مع النص واحياناً تشكل العنوانات مفارقة في ذاتها يعمل النص على كشفها او توضيحها. اما العنوانات التقليدية وعنوانات الاختصار لقصص المفارقة، فانها تشكل النسبة الأقل في عنوانات قصائد احمد مطر.

المبحث الثاني

تراكيب المفارقة في شعر احمد مطر

(إضاءة من الداخل)

لا يمكن لنا ان نزعم ان كل ما سيأتي ذكره في هذا المبحث من ظواهر تركيبية، هي ظواهر خاصة بلغة الشعر عند احمد مطر، وانَّما كثير من هذه الظواهر تشترك فيها لغة الشعر عامة، بل انها تتداخل أحياناً حتى مع لغة النثر الفني، وسنحاول كشف المزية الفنية لهذا التركيب أو ذاك وأثره في إظهار عنصر المفارقة، فالمفارقة في صورتها النهائية عبارة عن معانٍ والعلاقة بين المعاني والنحو هي علاقة تكامل "لا يستغني أحدهما عن الآخر، فالنحو بغير المعاني، جفاف قاحل، والمعاني بغير النحو، أحلامٌ طافية"[١]، فالتركيب هو مجموعة العلاقات الترابطية القائمة بين الوحدات المكونة للنص الأدبي[٢]، وتشكل بذلك اللبنة الأساس التي تقوم عليها المعاني والصور، وهي عملية بنائية تقتضي "انْ تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النحو"[٣]. ولا يخفى انَّ للتراكيب أثرها في تحقيق معنى النص، فإذا كانت اللغة سلاسل تركيبية فان الجمل هي حلقات لتلك السلسلة فالجملة "اكبر وحدة نحوية تستقبل التحليل اللغوي"[٤]. وللجملة أثر كبير في تحقيق جمالية النص، كما ان لها وظائف تحددها طبيعة الإيصال داخل ذلك النص، ولما كانت المفارقة هي: كل ما ليس شائعاً ولا اعتيادياً، فانَّ البنية الفنية للمفارقة تجنح إلى "استبعاد عنصر الآلية، والمراتب المسبقة، كاشفة عن نوع خاص من الدلالة الشعرية"[٥]. وسيتناول هذا الجزء من البحث، أهم العلاقات التي ينبض بها المستوى التركيبي من تراكيب مهيمنة، وقوالب التركيب، ومظاهر أسلوبية أخرى زخر بها التركيب عند احمد مطر، بما يرتبط بصورة، أو بأخرى مع تقنية المفارقة.

أ-التراكيب المهيمنة:

لا يخفى انَّ للتراكيب النحوية أثرها في تحقيق معنى النص وجماليته، كما انَّ لها وظائف تحددها طبيعة الإيصال داخل ذلك النص. وانَّ الدلالة في النص تتحدد على وفق علاقاتٍ كثيرة بين الألفاظ مع بعضها وكذلك التراكيب النحوية مع بعضها. ولا ينكر ان ثمة نتائج أولية مثمرة تفرزها التراكيب يمكن لها انْ تضيف بعداً آخر في فهم النصوص الشعرية ومنها نصوص المفارقة،

---

(١) الأصول، دراسة ابستمولوجية للفكر اللغوي عند العرب، د. تمام حسان: ٣٤٩.

(٢) ينظر: دليل الدراسات الأسلوبية، جوزيف ميشال شريم: ٣٩.

(٣) دلائل الاعجاز، عبد القاهر الجرجاني: ٦٤.

(٤) الجملة العربية، دراسة لغوية، محمد إبراهيم: ٤١.

(٥) نظرية البنائية في النقد الأدبي، د. صلاح فضل: ١٢١.

الا ان عملية الإحاطة بكل التراكيب النحوية التي استعملها الشاعر، تبدو مهمة صعبة الانجاز في جزء بسيط من هذا البحث، لذلك آثر الباحث انتقاء التراكيب المهيمنة التي فعَّلت عنصر المفارقة في النص المطري أو اشتركت في اظهاره. والتراكيب المهيمنة في النص المطري هي:

أولاً- الاستفهام:

الاستفهام: هو طلب الفهم لشيء لم يكن معلوماً من قبل وله ادوات خاصة(١). ومن اللافت للنظرِ توطن الاستفهام في شعر احمد مطر، حيث يندر العثور على قصيدة تخلو من الاستفهام في شعره(٢). وللاستفهام حروف وأدوات معينة، وقد وقف علماء النحو واللغة عند تلك الحروف والأدوات مفصلين استعمالاتها، ودلالاتها(٣)، إذ تشكل هذه الأدوات جزءاً أساساً في عملية تحويل التركيب إلى صيغته الاستفهامية(٤). وكثيراً ما يخرج الاستفهام "في اللغة الأدبية إلى معانٍ ودلالات أخرى فنية، والتقاط تلك المعاني والدلالات من الأساليب الفنية للاستفهام، إذ هو الميدان الحقيقي لعمل البلاغي ودارس الأدب"(٥). وفي شعر احمد مطر يقلُ الاستفهام الحقيقي، إذ يخرج –في الغالب– إلى أغراض أخرى، فهو في أكثره (استفهام إنكاري) لا يطلب له جواب، "ولاشك ان الاستفهام يظهر سر الحوار الداخلي للنفس الإنسانية الشاعرة في توهجها واستدراكها وهي مبعث للتأمل الخصب"(٦). انّ شيوع الهمزة في شعر احمد مطر يعدُّ امراً طبيعياً لان بها مرونة في التعبير اكثر من غيرها من الأدوات، بفضل خصائصها العديدة، فالهمزة يستفهم بها عن الجملة الفعلية، والاسمية، ويستفهم بها عن العاقل، وغير العاقل، ويمكن ان تنوب عن الكثير من أدوات الاستفهام، فضلاً عن انها الأداة الوحيدة التي تحذف في الكلام، ويبقى أسلوب الاستفهام قائماً. وقد شكل الاستفهام في شعر احمد مطر وسيلة توليدية اضاءت آفاق نصوصه، وذلك لامكانيات الاستفهام المختلفة القابلة: "لتُغذي أي سياق كان"(٧)، فاستفهامات احمد مطر لا تنتظر إجابات (كلاسيكية)، وهو غالباً ما يشكل مفارقاته من خلال الجواب الذي

---

(١) ينظر: مغني اللبيب، ابن هشام الانصاري: ج١/٢٦ وأيضاً علم المعاني (تأصيل وتقييم)، د. حسن طبل: ٦٥.

(٢) ظهر تركيب الاستفهام في (٣٩٦) قصيدة في أعماله الشعرية الكاملة والبالغة (٤٨١) قصيدة.

(٣) ادوات الاستفهام هي: (الهمزة، هل، ما، من، كيف، كم، متى، أين، أيان)، ينظر: مفتاح العلوم، السكاكي: ١٤٨.

(٤) ينظر: الأنماط التحويلية في الجملة الاستفهامية، د. سمير شريف ستيتة: ٧١ (بحث).

(٥) علم المعاني (تأصيل وتقييم): ٣٥٤.

(٦) الرؤيا والتشكيل، د. سلام الآوسي: ٢٣٠.

(٧) خصائص الأسلوب في الشوقيات، محمد الهادي الطرابلسي: ٣٥٤.

يصرح به، أو يترك المتلقي يتحرى عنه، ومفارقات احمد مطر تكمن في السؤال المدهش، أو في إجابته غير المنتظرة، ومن ذلك قصيدة، (دمعة على جثمان الحرية)، التي يقول فيها:

أأكتب "انني حيٌ"
على كفني؟
أأكتب "انني حرٌّ"
وحتى الحرف يرسفُ بالعبودية؟
لقد شيَّعتُ فاتنةً
تُسمى في بلادِ العُربِ تخريباً
وإرهاباً
وطعناً في القوانين الإلهيَّهْ
ولكنَّ اسْمَها
والله
لكنَّ اسمها في الأصل
.. حُرّيهْ!(١)

فالشاعر يسأل مستنكراً، انْ يُرفع شعار الحياة على الأكفان، ويُرفع شعارُ الحرية على الأفواه المكممة، كيف يكون ذلك والحرية في بلاد العُرب شُيّعت إلى حيث لا رجعة؟!. وقصائد احمد مطر التي تطفح بالتساؤلات المدهشة، استعمل فيها اغلب أدوات الاستفهام، ففي قصيدة (خسارة) يفتتح الشاعر قصيدته بتساؤل، إذ يقول:

هلْ من الحكمةِ
ان أهتكَ عرضَ الكلمةْ
بهجاءِ الأنظمةْ؟
كِلمتي لو شَتَمتْ حُكامنا
ترجعُ لي مشتومةً لا شاتمةْ!(٢)

فالقصيدة بكاملها بُنيت على الاستفهام في إظهار المفارقة، حيث يعزز الشاعر استفهامه الأول بأداة استفهام أخرى، هي (كيف)، فيقول:

كيفَ أمضي في انتقامي

---

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، احمد مطر: ٣٩.

(٢) نفسه: ٢٣٧.

دونَ تلويث كلامي؟
فكرةٌ تهتِفُ بي:
إبْصُقْ عليهمْ.
آه... حتّى هذهِ الفكرةُ تبدو ظالمةْ.
فانا اخسرُ –بالبصْقِ– لُعابي
ويفوزونَ بحملِ الاوسِمةْ![(١)]

فالاستفهام في القصيدة يُحرك إجابات مدهشة، تخلق المفارقة في القصيدة على مستويين: الأول بلاغي وهو خروج الاستفهام إلى غير ما وضع له، والثاني فني اعتمد فيه الشاعر على غرابة التفسير في محاولة للاجابة عن التساؤل بطريقة غير مباشرة، فالكلمة (ترجع مشتومة) تؤدي إلى دلالة انَّ الحاكم أكثر انحطاطاً من كلمات الشتم، وقد عالج التساؤل الثاني بأن يترك الشتم ويتحول إلى (البصق)، ليجد انَّ هذه الفكرة ظالمة أيضاً.

والجدول الاتي يبين عدد المواضع التي استعمل فيها الشاعر تراكيب الاستفهام وأدوات الاستفهام المستعملة مع نسبها المئوية، إذ أحصى الباحث (١٨٥٣) تركيباً استفهامياً في أعماله الشعرية.

جدول رقم (٧) يبين أنواع أدوات الاستفهام التي استعملها الشاعر اعدادها ونسبها المئوية

أدوات الاستفهام	الهمزة المذكورة	الهمزة المحذوفة	هل	ما	كم	كيف	من	متى	اين	اي	ايان	المجموع
عدد تراكيب الاستفهام	٢٢١	٤١٧	٥٠١	٣٠٥	٢٠٩	١٠٢	٥١	٣٥	٩	٣	–	١٨٥٣
النسبة المئوية	١١.٩٢ %	٢٢.٥١ %	٢٧.٠٣ %	١٦.٤٥ %	١١.٢٧ %	%٥.٥٠	%٢.٧٥	%١.٩١	%٠.٤٩	٠.١٧	%٠.٠	%١٠٠

يُلاحظ انَّ الشاعر استعمل أدوات الاستفهام الشائعة عند مستخدمي اللغة، اما أدوات الاستفهام غير الشائعة فكان استعمال الشاعر لها قليلاً، ويلاحظ انَّ اداة الاستفهام (ايان) لم تستعمل في متنه الشعري، وهذه الاداة قليلة التداول بين مستخدمي اللغة ايضاً، فالجدول الإحصائي يؤكد ميل الشاعر الى لغة التداول اليومي التي تجنح المفارقة إلى استعمالها لتصل إلى اكبر عددٍ ممكن من الجمهور.

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، احمد مطر: ٢٣٧.

ثانياً- النفي:

وهو أسلوب من أساليب اللغة يكثر دورانه في الكلام ويتحدد بمناسبات القول، وملابساته، فالنفي "أسلوب نقض وإنكار يُستخدم لدفع ما يتردد في ذهن المخاطب"(١)، ويذكر ابن سيده ان النفي ضد الإيجاب واهل المنطق يسمونه السلب(٢). والنفي بعد هذا باب من أبواب المعنى "يهدف به المتكلم إخراج الحكم في تركيب لغوي مثبت إلى ضده"(٣). ويقترب النفي كثيراً من التضاد عند أهل المنطق، فنفي الشيء لا يعني نقضه، بل ضده كالسلب والإيجاب(٤). اما أهل اللغة فيرون ان "النفي اللغوي لا يكون عادة الا بأداة تُشعر بهذا النفي سواء كانت هذه الأداة صريحة في النفي مثل: (لا، ما، وان)، أم كانت ضامنة نحو (ليت، والهمزة، ولو)، في بعض أساليب التمني والاستفهام الانكاري والشرط"(٥). وعلى هذا فإنَّ البحث سينظر إلى النفي عند احمد مطر من وجهة نظر لغوية لصعوبة الإحاطة بمفهوم النفي واحصائهِ على وفق تنظير اهل المنطق فقد ورد النفي في شعر احمد مطر في (٤١١) موضعاً مبثوثاً في قصائده، ويعكس أسلوب النفي عند الشاعر القلق الوجودي الذي يعتمل في وجدانه، فهو ينفي ليُدافع عن نفسه، ويسخر من واقعه، أو ليعبر عن ثورة وتمرد، ونادراً ما يأتي النفي لتقرير واقع معين، فالوطن عند الشاعر هو الحرية، وهو ينفي ان يكون قد دافع عن الوطن التراب، والمباني، فيقول في قصيدة (هذا هو الوطن):

وطني أنا: حُريَّتي
ليسَ الترابُ أو المباني
أنا لا أدافعُ عن كيانِ حجارةٍ
لكنْ أدافعُ عن كياني(٦)

وقد يستخدم الشاعر تركيب النفي في رسم المفارقة، إذ تعتمد اعتماداً كلياً على أسلوب النفي في ظهورها، فنراه يستخدم أداة النفي (لا) ثم يتبعها بأداة تأبيد النفي (لن)، ليذهب بالمتلقي إلى الشعارات السائدة، وما يقال عن الأمة، بأنها لن تموت، لقوتها، أو لصبرها، أو لمطاولتها، حتى إذا استسلم المتلقي لما يطرحه الشاعر، يفاجئه بتفسير طريف لهذا النفي ليخلق مفارقة مدهشة، ففي قصيدة (لن تموت)، يقول:

---

(١) في النحو العربي، نقد وتوجيه، د. مهدي المخزومي: ٢٤٦.
(٢) ينظر: المخصص، ابن سيده: ج٤/٢٤٨.
(٣) أسلوب النفي والاستفهام في العربية، جليل احمد عمايرة: ٥٦.
(٤) ينظر: المنطق الصوري منذ أرسطو وتطوره المعاصر، علي سامي النشار: ٢٥١.
(٥) أساليب النفي في العربية، د. مصطفى النحاس: ١٢.
(٦) الأعمال الشعرية الكاملة، احمد مطر: ٢٨٩.

لا... لن تموتَ أمَّتي
مهْما اكتوتْ بالنارِ والحديدْ.
لا... لنْ تموتَ امَّتي
مهْما ادَّعى المخدوع والبليدْ.
لا... لن تموت أمَّتي
كيفَ تموتُ؟
من رأى من قبلِ هذا ميتاً
يموتُ من جديد؟!(١)

وهنا نرى الشاعر، قد شرّع النفي اسلوباً للسخرية من الواقع، إذ يستغله في إثارة أمرٍ معين، ينقلب في النهاية إلى مفارقة صارخة. وقد جعل الشاعر تركيب النفي عنواناً للثورة والتحدي ليُعبر به عن رأيه بشكل حاد وقاطع، ففي قصيدة (الاختيار)، يقول:

لستُ اهتمُّ
بمنْ كانَ معي أو كانَ ضدّي.
لستُ اهتمُّ بمن اترُكَ بعدي.
لستُ اهتمُّ بمن يبكي دموعاً
أو بمنْ يبكي دماءً
ليسَ عنْدي
غيرُ همٍّ واحدٍ
ان أسبق الموت إلى العيش
فأغدو من ضحايا كربلاء!(٢)

ويمكن ان يكون النفي وسيلة في يد الشاعر يُسخِّرها لتغيير لون اللوحة الخلفية التي يرسم عليها مفارقاته، ليتخلص من التقارب أو التدرج بين المفارقة، وما قامت المفارقة بكسره في ذهن المتلقي، فإذا كان الإثبات يمثل اللون الأبيض، فان الشاعر لا يمكن ان يُشكل مفارقة بحبر ابيض، ولكي تبقى المفارقة قائمة، عليه ان يحوَّل لون اللوحة إلى الاسود، وهذا ما يقوم به تركيب النفي في المفارقة. وقد استعمل الشاعر أدوات النفي (لا، ليس، لم، ما، كلا، لن) بحسب الاعداد والنسب المبينة في الجدول الاتي:

---
(١) الأعمال الشعرية الكاملة، احمد مطر: ٢٩٠.
(٢) نفسه: ١٨٨.

جدول رقم (٨) يبين أنواع ادوات النفي التي استعملها الشاعر، اعدادها ونسبها.

أداة النفي / الغرض من استعمالها	العدد والنسبة	لا	ليس	لم	كلا	ما	لن
الدفاع عن النفس	عدد	٤١	٣٢	١٨	٢١	١٦	٧
	نسبة	%٩.٩٧	%٧.٧٨	%٤.٣٧	%٥.١١	%٣.٨٩	%١.٧٠
السخرية من الواقع	عدد	٥٢	٦٧	٢١	١٩	٨	–
	نسبة	١٢.٦٥ %	%١٦.٣٠	%٥.١١	%٤.٦٢	%١.٩٤	–
التعبير عن الثورة	عدد	٢٣	٢٨	٥	٢	٢١	٢
	نسبة	%٥.٥٩	%٦.٨١	%١.٢١	%٠.٤٠	%٥.١١	%٠.٤٠
تقرير واقع	عدد	١١	٦	٢	١	٨	–
	نسبة	%٥.٥٩	%١.٤٦	%٠.٤٠	%٠.٢٠	%١.٩٤	–

يُلاحظ انَّ الشاعر قد استعمل أسلوب النفي للسخرية من الواقع بنسبة (٤٠%)، فالسخرية وسيلة مهمة من وسائل خلق المفارقات، اما تقرير الواقع فشكل النسبة الأقل في استخدام الشاعر لأدوات النفي، حيث شكلت (٨%) من نسبة استعمال أدوات النفي، مما يؤكد انَّ للتراكيب الاثر المهم في خلق الدلالة في القصيدة، ومنها دلالة المفارقة.

ثالثاً- الأمر:

وهو "صيغة تستدعي الفعل، أو قول ينبئ عن استدعاء الفعل من جهة الغير على جهة الاستعلاء"[١]، وقد وقف البلاغيون وأصحاب المعاني عند قضية الاستعلاء هذهِ وذكروا، انَّ الاستعلاء هو: مدار الأمر الحقيقي أما الأمر المجازي الصادر من متساويين في الرتبة، أو من الأدنى إلى الأعلى، فانه يخرج إلى دلالات أخرى كالدعاء، والالتماس[٢]. وقد ورد الأمر في شعر احمد مطر بمعناه الحقيقي وقليلاً ما خرج إلى دلالات مجازية، ولعل الخطابية العالية التي ميَّزت شعر أحمد مطر وراء استعمال صيغة الأمر، فقصائد احمد مطر هي لافتات، واللافتة تَرفع دائماً مطالب من الشعب إلى الحكام تأخذ طابع الأمر، لأنها صادرة من القوة الحقيقية للجمهور إلى الطبقة المنفذة. وقد كان أحمد مطر في لافتاته مُعلماً، مُرشداً، مُوجهاً، مما سوغ الإكثار من صيغة الأمر في شعره. وقد وردت صيغة الأمر في شعره في (٦٠٤) موضعاً بثت في قصائده، وللأمر

(١) الطراز، يحيي بن حمزة العلوي: ج٣/٢٨١.

(٢) ينظر: مفتاح العلوم، السكاكي: ٣٧.

صيغٌ متعددة[1]، لم يستخدم الشاعر منها الا صيغة فعل الأمر، واللافت للنظر ان صيغة الأمر في شعر احمد مطر، وان لم تخرج إلى معانٍ مجازية الا انها خرجت بالمطلق إلى معاني فنية، ارتبطت بصورة وثيقة مع المفارقة، ومن قصائد احمد مطر التي اتكأت فيها المفارقة على صيغة الأمر، قصيدة (خذ وطالب)، التي يقول فيها:

خُذْ... وطالبْ
هذهِ الاكوانُ لم تُخلق بيومٍ
وعلى هذا فانَّ الصبر واجبْ
كنْ سياسياً مع الاعداء
راوغهم بضبط النفس
طأطئ، وتجردْ، وانبطحْ، وارفع
وحاسبْ.
فإذا قصوا لك اللحية
طالبهم بتنتيفِ الشواربْ[2]

فنلاحظ انَّ فعل الأمر قد سُخِّر فنياً في هذه القصيدة، واسهمَ في إظهار التهكم، والسخرية من الشعب الخانع، ومعلوم ان السخرية صورة (كاريكاتورية)، تظهر بها المفارقة، التي تقوم هنا على رسم الواقع بملامح مضخمة، ويسترسل الشاعر في قصيدته، مبالغة في رسم صور المفارقة الكاريكاتورية، فيقول:

وإذا حطّوا على ظهرك سرجاً
إقبلِ السَّرج... وطالبهُم براكبْ.
وإذا هُمْ وضعوا الرَّاكب
طالبهُم بخازوق مناسبْ
وإذا هُمْ ثبّتوا الخازوقَ...
فتشْ عن مطالبْ.[3]

---

[1] ورد الأمر في لغة العرب على أربعة صيغ هي: (فعل الأمر، والمضارع المقترن بلام الأمر، والمصدر النائب عن فعله، واسم فعل الأمر) ينظر: مفتاح العلوم، السكاكي: ١٥٢.

[2] الأعمال الشعرية الكاملة، احمد مطر: ٤٢٤.

[3] نفسه والصفحة نفسها.

فالقصيدة تزخر بأفعال الأمر، التي أُريد بها السخرية من حال الشعوب، والحكام، حيث قبلوا، بأن يكونوا مطايا للعدو، بذريعة الحلول السلمية، وتركوا حقوقهم الضائعة. ويصرُّ الشاعر على استعمال فعل الأمر في هذه القصيدة حتى النهاية، إذ يقول:

هكذا شيئاً فشيئاً،
وبطول البال تحظى بالمكاسبْ.
خُذْ... وطالبْ.
لا يضيعُ الحقُّ
ما دامَ وراءَ الحقَّ طالبْ![١]

والمقطع الأخير من القصيدة، يُظهر ان كل أفعال الأمر السابقة أُريد بها التهكم، والسخرية، إذ ان مكاسب الشعوب هي في جنيهم للكثير من الاضطهاد والحرمان.

رابعاً: النهي:

ما يصدق على الأمر يصدق على النهي الذي هو: "المنع، يقال نهيت الرجل عن الأمر منعته"[٢]، والشيء محذو به "حذو الأمر في اصل استعمال (لا تفعل) ان يكون على سبيل الاستعلاء"[٣] وله صيغة واحدة هي: الفعل المضارع المقترن بلا الناهية[٤]، وقد ورد النهي في شعر احمد مطر في أعماله الكاملة في (١٧١) موضعاً، ومن ذلك قصيدة (رؤيا إبراهيم)، التي يقول فيها:

يا مولانا إبراهيمْ
اغمدْ سكينكَ للمقبضْ،
واقبضْ أجرَكَ من أصحاب الفيلْ.
لا تأخذك الرأفةُ فيه
بدين البيت الأبيضْ!
نفّذْ رؤياك ولا تجنح للتأويلْ.
لن ينزل كبشٌ.. لا تأمل بالتبديلْ.
يا مولانا

---

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، احمد مطر: ٤٢٤.
(٢) جمهرة اللغة، ابن دريد: ج٣/١٨٣.
(٣) مفتاح العلوم، السكاكي: ١٣٧.
(٤) ينظر: مغني اللبيب، ابن هشام الأنصاري: ٤٧٥.

ان لم تذبحهُ نذبحكَ

فهذا زمنٌ آخر

يُفدى فيه الكبشُ

بإسماعيل![١]

فنلاحظ اقتران النهي، والأمر في سياق واحد في هذه القصيدة (اغمد، اقبض، نفذ)، كذلك (لا تأخذك). وقد ظهرت المفارقة في هذه القصيدة من خلال كسر معرفة تاريخية، إسلامية، ترسخت في النفوس، وهي فداء إسماعيل بكبش، أما هنا فلا فداء، فإسماعيل هو المذبوح، وقد بالغ الشاعر في انَّ إسماعيل سَيحلُ محل الكبش لو اراد احد ذبح الكبش.

وقد يطلب الشاعر –في صيغة النهي– من المتلقي عدم التعجب من أشياء تثير العجب، لانه سيأتي له بتفسير أكثر طرافة، كما في قصيدة (أصفار)، إذ يقول:

لا تعجبوا إذا أنا وقفتُ في اليسار

وحْدي

فَرُبَّ واحدْ

تكُبرَ عن يمينهِ قوافلٌ

ليستْ سوى أصفارْ![٢]

ومن الملاحظ، ان اغلب التراكيب التي ورد فيها النهي، كان المخاطب بها الجماعة إذ لم يرد هذا التركيب ويكون المخاطب المقصود بالنهي مفرداً مذكراً أو مؤنثاً الا في قصائد قليلة، مما يؤكد الخطابية التي تميز بها شعر احمد مطر، حيث يكون المخاطب جماعة يرفع الشاعر لافتاتهُ لهم.

خامساً: التمني:

وهو طلب شيء مُراد لا يرجى حصوله، اما لكونه مستحيلاً، أو لكونه بعيداً، لا يُطمع في نيله[٣]. واللفظ الموضوع له هو (ليت)، وهي حرف مشبه بالفعل يختص بالدخول على الجملة الاسمية، وتستعمل الأدوات (هل، لو، لعل) للتمني مجازاً[٤]. وقد ورد التمني في شعر احمد مطر في (٤١١) موضعاً لم يستخدم فيها اللفظ الموضوع أصلاً للتمني، وقد استعمل (لو) في (٣٠٨)

---

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، احمد مطر: ٢٣.

(٢) نفسه: ٢٨.

(٣) ينظر: الإيضاح في علوم البلاغة، الخطيب القزويني: ٧٨ وأيضاً علم المعاني، دراسة نقدية وبلاغية بمسائل المعاني، د. بسيوني عبد الفتاح: ١٢٢.

(٤) ينظر: مفتاح العلوم، السكاكي: ٥٢٦.

موضعاً و(هل) في (٨٦) موضعاً، ولعل في (١٧) موضعاً. ويشكل التمني منفذاً تعبيرياً اصيلاً "للكشف عمّا يمور في النفوس من آمال بعيدة ورغائب ضامئة لا تروى، وهي الوسيلة التي تنقل الشاعر، أو الأديب إلى عالم خيالي يعانق فيه مالا سبيل اليه في واقعه المحروم"(١). وقد تُخلق المفارقة في شعر احمد مطر اعتماداً على التمني الذي يشكل صورة بعيدة الحصول، الا ان التمني يسوّغ وجودها، إذ يرسمها بحرية مطلقة فتتهشم حدود الواقع، وقوالب المنطق، لان الأماني مطلقة الحدود تسبح بحرية في بحر الأفكار، فيركّب الشاعر مفارقاته بعيداً عن حقائق الواقع، واعتراضات المنطق، والممكن والمستحيل، ففي قصيدة (هزيمة المنتصر) يقول:

لو حوّلوا السَّجن إلى مدرسَةٍ
وكلُّ أوراقِ الوشايات إلى دفاترٍ ملونةْ،
لو بادلوا دبَّابةً بمخبزٍ
وقايضوا راجمةً بمطحنةْ.
لو جعلوا سُوقَ الجواري.. وطناً
وحوَّلوا الرّقَ إلى مواطنةْ.
لحققوا انتصارهمْ
في لحظةٍ واحدةٍ
على دعاة الصَّهينةْ(٢)

ولو تأملنا مجموعة الأماني في هذه القصيدة، لوجدناها دعوة إلى تغيير واقع مر، من الصعب تغييره، وقد حاول الشاعر رسم لوحة خلفية لمفارقته الأولى في القصيدة، وهي إمكانية الانتصار مع التغيير، ونلاحظ ان الشاعر استعمل التمني بوعي كامل محاولاً رسم المفارقة عن طريقة، ويتضح ذلك في المقطع الأخير من القصيدة، حيث يقول:

اقول (لوْ)
لكن (لو) تقول: (لا)
لو حققّوا انتصارهُمْ... لانهزَموا
لأنَّهمْ انفسهُمْ صهاينةْ!(٣)

---

(١) علم المعاني (تأصيل وتقييم)، د. حسن طبل: ٨٢.
(٢) الأعمال الشعرية الكاملة، احمد مطر: ٤٢٨.
(٣) نفسه والصفحة نفسها.

"والأماني رسوم متحركة يمكن للشاعر من خلالها خلق أشياء لا يمكن وجودها على ارض الواقع لاستحالتها واقعاً أو عقلاً، أو لصعوبة وجودها"(١)، فما لا يستقيم عقلاً أو واقعاً ويحتاجه الشاعر لخلق مفارقة ما، فانه يسحبهُ بطريقتين: الأولى وهي ان يؤطره بإطار حلم، وهذا ما سنعرض له لاحقاً في موضوعة الصورة، أو بطريق التمني، فالشاعر لا يمكن ان يكون رئيساً عربياً لصعوبة ذلك، ولكنه كان ونطق في اطار الأمنيات، كما في قصيدة (الحل)، حيث يقول:

انا لو كنتُ رئيساً عربياً

لحللتُ المشكله(٢)

فالتمني اذن وسيلة مهمة تتيح للشاعر إمكانية التحرك داخل المحظورات العقلية والمنطقية، ليرسم صوراً ما كان ليستطيع رسمهاً ضمن محددات الواقع المنطقي.

سادساً- النداء:

"هو طلب الإقبال بحرف ناب مناب أدعو، ملفوظ به أو مقدر"(٣) أو هو "أسلوب القصد منه التنبيه، وحمل المنادى على الالتفات"(٤). والنداء من الأساليب الحوارية، الذي غالباً ما يتجاوز المعنى الوضعي له، "فهو من الأساليب الثرية، التي تتصرف في كثير من المعاني والأغراض، ولاسيما في اللغة الفنية، التي تتجاوز في طبيعتها حدود الوضع ومقتضيات العرف"(٥). وقد تردد النداء في أعمال احمد مطر في (٨٣) موضعاً، لم يستخدم فيها الشاعر الا اداة الاستفهام (يا) وكذلك (أي) في مواضع قليلة ولم يستخدم أدوات النداء الأخرى المعروفة(٦). والشاعر في ذلك لم يخرج عن دائرة العرف اللغوي، لان (يا) "تستعمل لجميع ضروب المناديات، من مندوب، ومتعجب منه، أو مستغاث، أو غير ذلك قريباً كان أم بعيداً"(٧)، ومما يؤكد هذا، استعمالها دون أدوات النداء جميعاً في القرآن الكريم، فلم يقع النداء الا بها لكثرة الاستعمال، كما أجمع على ذلك النحاة(٨). وإذا كان أصل النداء قد وضع للتنبيه فإن الشاعر قد اختاره لإيقاظ العزائم، واحياء الضمائر، واستنهاض الهمم، مكثراً من استعمال، أداة الاستفهام (يا)، التي تستعمل للبعيد "فتحس ان هناك

(١) الشعور، ديفيد بابينو: ٦١.
(٢) الأعمال الشعرية الكاملة، احمد مطر: ١٢٥.
(٣) حاشية الصبان على شرح الاشموني، على الفية ابن مالك: ج٣/١٣٣.
(٤) في النحو العربي، نقد وتوجيه، مهدي المخزومي: ٣٠١.
(٥) علم المعاني (تأصيل وتقييم)، د. حسن طبل: ٨٥.
(٦) أدوات النداء هي: (يا، ايا، هيا، اي، الف الاستفهام)، كتاب سيبويه: ج١/٣٢٥، وايضاً المقتضب، للمبرد: ج٤/٢٣٣،
(٧) المقرب، ابن عصفور الاشبيلي: ج١/١٩٢ وينظر: همع الهوامع، للسيوطي: ج١/١٧٢.
(٨) ينظر: مغني اللبيب، ابن هشام الانصاري: ج٢/٣٧٣.

بوناً شاسعاً بين الشاعر وامته، وعلى الرغم من ذلك فانه لا يمل، وهذا بصيص تفاؤل، وطمع في الاستجابة"[١]، فقد نادى الشاعر الإنسان، كما في قصيدة (سلاح بارد)، التي يقول فيها:

يا أيُّها الإنسان
يا أيُّها المُجوّع، المخوَّف، المهانْ
يا أيُّها المدفونُ في ثيابهِ
يا أيُّها المشنوقُ من أهدابهِ
يا أيُّها الراقصُ مذبوحاً
على أعصابهِ.
يا أيُّها المنفيُ من ذاكرةِ الزمانْ
شبعت موتاً فانتفض
آن النشور الآنْ[٢]

فقد كرر الشاعر أداة النداء تكراراً تدويمياً، ليُرسخ الدعوة إلى النهوض، ليُمهد لمفارقة تأتي في المقطع الأخير من القصيدة، إذ يُلمح الشاعر إلى ان النهوض، والدعوة إلى التغيير غير ممكنة من الشعوب الخانعة الا انه يكتفي، بأن تكون الدعوى في القلب فقط، وبأضعف الإيمان فيقول:

اما إذا لم تستطعْ
فلا تدعْ قلبكَ في مكانهِ
لانَّهُ مُدانْ
فدقّةُ القلب سلاحٌ باردٌ
يتركهُ الشجاعُ بعد موتهِ
تحتَ يدِ الجبانْ
لكي يداري ضَعْفهُ
بأضعفِ الإيمانْ![٣]

ولم يستعمل الشاعر النداء بمعناه الذي وضع له، الا في قصيدتين، هما: (حكاية عباس)[٤]، وقصيدة (طلب انتماء للعصر الحجري)، حيث نادى أهل الضفة بشكل مباشر، وقد

---

(١) قراءة في شعر احمد مطر، سعيد ساجد الكرواني: ٩٨ (بحث).
(٢) الأعمال الشعرية الكاملة، احمد مطر: ٨٠.
(٣) نفسه والصفحة نفسها.
(٤) الأعمال الشعرية الكاملة، احمد مطر: ١٥.

حذف أداة النداء لإحساسه بأنه جزء منهم وأنهم يمثلون الشيء الصحيح الوحيد بين الأخطاء العربية الكثيرة، فيقول:

أهْلَ الضفَّةِ.. انتم حقٌّ

وجميع الناس أباطيلْ![1]

ولم يكتف الشاعر بمناداة الله، والرسول، والأحياء العقلاء في قصائده، بل قام بتجريد الكثير من الرموز والمعاني ومناداتها[2]، ومن ذلك (الشعر، الجوع، القهر، الموت، الأرض، الوطن، القدس، فلسطين، رقاص الساعة، الكويت، الزهرة، الفكر) وغيرها، ومن قصائده التي نادى بها غير العاقل قصيدة (رقاص الساعة)، يقول فيها:

قفْ.. وتأمَّلْ وضْعكَ ساعةْ

لا ترقصْ..

قتلتك الطاعَهْ!

يا رقَّاص الساعهْ![3]

ومناداة رقاص الساعة الدائرة دوماً دون تفكير، يرمز إلى الشعب العربي الذي لا يتقن، الاّ الطاعة والتصفيق، وقد نادى الشاعر (فلسطين) مُتهكماً من النشيد العربي الشائع (اننا لعائدون)، ففي قصيدة (عائدون)، يقول:

هرمَ الناسُ.. وكانوا يرضعونْ

عندما قالَ المغنّي:

عائدونْ.

يا فلسطينُ وما زال المُغنّي يتغنّى

عائدونْ

ولقد عادَ الأسى للمرةِ الالفِ

فلا عُدْنا..

ولا همْ يحزنونْ![4]

---

[1] نفسه: ٢٠٧.

[2] قام الشاعر بمناداة العاقل في (٧٩) موضعاً، ومناداة غير العاقل في (٤٣) موضعاً في أعماله الشعرية الكاملة.

[3] الأعمال الشعرية الكاملة: ١٧.

[4] الأعمال الشعرية الكاملة، احمد مطر: ١٩.

فالنداء إذن وسيلة مهمة استخدمها الشاعر للتنفيس عن بعض مفارقاته، فضلاً عن كون النداء يخدم وبصورة مباشرة النزعة الخطابية في النص المطري.

ب-قوالب التركيب:

بعد ان فرغنا من التراكيب المهيمنة على الجملة الشعرية في شعر احمد مطر، بقيَ انْ نُسلط الضوء على قوالب التركيب، وطريقة تشكيل التراكيب من خلال حركة الألفاظ داخل الجملة. فالتراكيب ملك عام لكل المتكلمين شعراء أو غيرهم، وما يميز أسلوب شاعر عن شاعر آخر، هو الكفاءة في تسخير حركة الألفاظ داخل النص، رأسياً، أو افقياً، أو موضعياً، على مستوى الجملة الواحدة، والجمل المتلاحقة، ولاشك في ان تصرف الشاعر في هذه الحركات، هو ما نبه إليه عبد القاهر الجرجاني بما أسماه خصوصية النظم بقوله: "والطريقة المخصوصة في نسق الكلام، شبيهة بعمل الديباج المنقش، وما فيه من وجه الدقة في الصفة، وكيف تذهب خيوطه وتجيء، طولاً وعرضاً وما يقتضي كل ذلك من تبصر بالحساب الدقيق، وعجيب التصرف"[1]، ولا نعتقد ان التشبيه بعيد بين اللغة والنسيج فاللغة نسيج أيضاً، ترتبط جملة مع بعضها بطريقة اقرب ما تكون إلى النسيج، الذي يعتمد على ارتباطات رأسية، وأفقية، وموضعية.

اولاً-الحركة الرأسية للتراكيب:

انَّ طبيعة الحركة اللغوية داخل النص، تأخذ في الأصل سمة التتابع والتوالي، ولكن طبيعة الحركة اللغوية قد تتعرض لما يوقفها بشكل مؤقت، لكي تُعدّل مسارها إلى شكل رأسي يتمثل في عملية جذب لمفردات التركيب لتتمحور في عمق رأسي يساعد بدوره على افراز دلالة جديدة[2]. والحركة الرأسية بهذا المفهوم تُعدُّ مظهراً (للعدول)، الذي يمثل وسيلة من وسائل تكوين الأسلوب، واكتسابه فنيته المبدعة للدلالة، والمنعكسة على جماليات التلقي، ومن اهم الصيغ التي تقوم بتكثيف الدلالة رأسياً في الجملة العربية، هي العطف، والشرط، ذلك ان صيغ العطف، والشرط تنهض بدور في خلق السياق الأدبي الذي يخرج هذه الصيغ من اطارها التراثي المعروف، إلى صور تعبيرية كلية، أو منبهات أسلوبية.

١-العطف:

ويعدُّ من اهم وسائل تكثيف الدلالة، إذ يخلق دلالة جديدة عن طريق دمج الأفعال أو الأسماء، لتخرج بقالب مكثف، لا تغني فيه الدلالة الجزئية عن الدلالة الكلية. وقد وظَّفهُ احمد مطر

---

(1) دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني: ٨١ وينظر: جدلية الأفراد والتركيب في النقد العربي، د. محمد عبد المطلب: ١٥٠.

(2) ينظر: جدلية الأفراد والتركيب في النقد العربي: ١٥١.

فـي تجسيد المفارقـة من خـلال صـور (بانوراميـة) تعتمـد علـى توحد الزمـان، وتقـارب المكـان، فهـو يشـعر ان الأفعـال، أو الأسـماء بـلا تكثيـف، لا تـؤدي إلـى دلالـة تمتلـك القوة علـى التـأثير، كمـا (العصـي إذا افترقن)، وان العطـف يؤدي إلـى اجتمـاعهم، ومثـال علـى ذلـك قصـيدة (مكـابرة)، التـي يقول فيها:

أُكابرْ.
أُضمّدُ جُرحي بحشدِ الخناجرْ
وأَمسح دَمعي بكفَّيْ دمائي
وأوقدُ شمّعي بنارِ انطِفائي
وأحْدو بصمتي مئاتِ الحناجرْ
أحاصِرُ غابَ الغيابِ المحاصِرْ:
ألا يا غِيابي..
أنا فيكَ حاضِرْ![١]

فكأن الشاعر اراد ان يضع معادلاً دلالياً للمكابرة، من خلال الافعال، التي لا تؤدي منفردة معنى المكابرة، ولكنها تقترب من ذلك، إذا اجتمعت في ذهن المتلقي دفعة واحدة زمانا، ومكاناً

أضمد جرحي
وامسح دمعي ⇦ **أكابر**
وأوقد شمعي
وأحدو بصمتي

انَّ تعانق الجمل بشكل رأسي مهمة أداها العطف، ليجعل الأفعال الأربعة (أضمد، امسح، أوقد، أحدو)، كتلة واحدة من الدلالة التي لا يؤديها أي فعل من الأفعال الأربعة من دون اقترانه مع غيره بأداة عطف.

وبعد انْ رسم الشاعر خارطة المكابرة وبين اجزاءها، اتخذها درعاً يتقي به محاولة التغييب ليُعلن حضوره وسط الغياب، ليخلق مفارقة، تعتمد على تفصيل الحدث الدرامي، تسمى مفارقة الأحداث، التي تتسم ببناء درامي متسلسل يعتمد على الفعل والفعل المضاد[٢].

٢-الشرط:

---

[١] الأعمال الشعرية الكاملة، احمد مطر: ٣٦٠.

[٢] ينظر: المفارقة في متشائل اميل حبيبي، د. بسام قطوس: ٧٨.

ان الطبيعة التركيبية لأسلوب الشرط، تنطوي على قدرة واضحة في تكوين الحركة الرأسية، وللشرط دور بارز في الممازجة بين الصور وما يوازيها في افق النص من توليد الحركة الرأسية، وينعكس ذلك كله على جماليات التلقي، "فاننا حين نأتي بشرط، فان التردد، والاستثارة يعدان امرين قائمين يهدئ منهما مجيء الجواب، ومن اجل ذلك فان تأكيد أو قل ضغطاً حاصلاً على الجواب كفيل بأن يريح بال المستمع تماماً"[١]. ولا يخفى ان المفارقة تقتات على مسافة التوتر عند المتلقي، فالكثير من المفارقات هي أسئلة يمتلك المتلقي لها جواباً واقعياً أو منطقياً، الا ان صاحب المفارقة يفاجئه بجواب آخر يمتلك أيضاً مقومات الواقع أو المنطق في تحقيق الجواب، فضلاً عن عنصر الإدهاش، فيكون جواباً صحيحاً ومدهشاً يستحق ان يحل محل الجواب الصحيح في ذهن المتلقي. ويعدُّ التعليق –الذي يؤكد مسافة التوتر والانتظار عند المتلقي– من المعاني الوظيفية التي تؤديها أدوات الشرط[٢]. وقد استعمل احمد مطر جميع أدوات الشرط[٣]، زيادة على سياقات ظهر فيها الشرط وقد خلت من الأداة، ومن قصائد احمد مطر التي ظهر فيها الشرط واضحاً واعتمدت المفارقة عليه قصيدة (احفروا القبر عميقاً)، التي يقول فيها:

ممَّ تخشى؟
ليست الدَّولة والحاكِمُ إلا
بئر بترولٍ وكَرْشا
دولةٌ لو مَسَّها الكبريتُ... طارتْ.
حاكمٌ لو مَسَّه الدَّبوس.. فَشّا
هل رأيتُم مثل هذا الغش غشّا؟![٤]

فالتكثيف للجملة، جاء من خلال أداة الشرط (لو) فلا تتحقق الدلالة الا بجمع الجملتين جملة الشرط، وجملة جوابه، (لو مسها الكبريت)، (طارت)، وكذلك (لو مسه الدبوس)، (فشا)، فقد ساعدت أدوات الشرط في تجسيم المعنى لخلق مفارقة خفيَّة، ما كانت لتظهر، لولا التجسيم، الذي عمل على اظهار التناقض بين التوقع وتحققه[٥]. وقد استعمل الشاعر هذه الطريقة في التكثيف

[١] من وظائف الصوت اللغوي، احمد كشك: ٦٩.
[٢] ينظر: اللغة العربية، معناها ومبناها، د. تمام حسان: ١٢٥.
[٣] أدوات الشرط هي: (ان، ما، من، متى، مهما، اي، أنى، أيان، اذما، حيثما) ينظر: شرح ابن عقيل على الفية ابن مالك: ج٤/٢٦.
[٤] الأعمال الشعرية الكاملة، احمد مطر: ٢٥٢.
[٥] ينظر: المفارقة بنية الاختلاف الكبرى، د. سناء هادي: ٩٩.

بوساطة الحركة الرأسية من خلال الشرط، بوعي كامل، لما تتركه جملة الشرط من تساؤل في ذهن المتلقي، ففي قصيدة (مبارزة)، يقول:

لو كانَ في حُكّامنا شجاعةٌ..
لو كانَ..
لَوْ..
حَرْفَ امتناعٍ لامتناعٍ
صرخةٌ بلا صدى!
لو كانَ.. ما كانَ
لأمسى خيراً في المبتدا
فالكلُّ قوادٌ
تلقّى الدَّرس في مَبغى العِدى
ثم دَعوهُ (قائدا)[١]

فقد أتكأت جملة الشرط على جواب مفقود، حاول الشاعر إظهاره من خلال تفسير عمل هذه الاداة، وبذلك تكون المفارقة قد اعتمدت كليا على أداة الشرط.

ثانياً: **الحركة الأفقية للتراكيب**:

تعتمد الحركة الأفقية للتركيب في جوهرها على قدر من (العدول) عن النظام الثابت لتركيب العبارة، وهو عدول يتمثل في تحريك المفردات، وأحداث قدر من المباعدة بينها. ولقد ترك لنا النحاة "ذخيرة وافره من الرتب المحفوظة، وليس في وسع المبدع ان يظل محاطاً بهذه الرتب، وانَّما يحاول دائماً اختراقها، والخروج على مألوفها"[٢]، وتلك الرتب ليست حتمية ولا مقدسة، بل تتميز بمرونة فائقة، وطريقة رصف المفردات داخل الجملة، تخضع لعوامل متعددة، سواء كانت نحوية، أم صرفية، أم دلالية، أم صوتية، والتركيز على احد هذه الجوانب يؤثر في عملية النسيج اللغوي تأثيراً مباشراً، تتحرك على أثره المفردات في حركة افقية، من اماكنها المرصودة لها إلى أماكن أخرى ذات طبيعة تأثيرية متميزة، أي: "ان تحريك المفردات افقياً إلى الأمام، أو إلى الخلف له علاقة قوية بغائية الإبداع الفني"[٣]. ونحن إذ نحاول كشف خصوصية التراكيب بما يعتورها من تغيير في إظهار معاني المفارقة، سنرصد، وبصورة سريعة الحركة الأفقية للتركيب، من خلال التقديم

---

[١] الأعمال الشعرية الكاملة، احمد مطر: ٢٥٠.

[٢] جدلية الأفراد والتركيب، د. محمد عبد المطلب: ٢٦٦.

[٣] الخطاب الشعري عند محمود درويش، محمد صلاح زكي: ٢٣٩.

والتأخير، والاعتراض، وسنحاول الكشف عن قدرة هذه الحركة– التي سنرصدها رصداً ليس شكلياً– في التأثير بالدلالة، فكثيراً ما يكون المعنى محكوماً بالصلة بين الكلمات، وأهمية المعنى تأتي من أهمية موقع الكلمة[١].

١-التقديم والتأخير:

لاشك ان ثمة ارتباطاً وثيقاً بين التقديم والتأخير من ناحية والمعنى من ناحية أخرى، ويتجلى هذا الارتباط الوثيق في رحاب جماليات التلقي، ذلك "ان هناك ترتيباً معتاداً مبتذلاً يطرق الذهن لأول وهلة، وهذا التركيب يمكن مخالفته، ولكن مجرد مخالفته ينبئ عن غرض ما ذلك الغرض هو: اظهار كلمة من الكلمات لتوجيه التفات السامع إليها"[٢]. والتقديم والتأخير قسمان كما كشف عنهما عبد القاهر الجرجاني، فثمة "تقديم يقال: انه على نية التأخير، وذلك في كل شيء أقررته مع التقديم على حكمه الذي عليه وفي جنسه الذي كان فيه وتقديم لأعلى نية التأخير، ولكن على ان تنقل الشيء من حكمٍ، وتجعله باباً غير بابه، واعراباً غير إعرابه"[٣]، فمثال الأول، تقديم المفعول على الفاعل، ومثال الثاني، جعل الجملة الفعلية جملة اسمية من مبتدأ وخبر. ونحن لا يمكن لنا ان نحيط بهذه الظاهرة، ولكن مالا شك فيه، هو تأثير التقديم والتأخير على المتلقي تأثيراً مرتبط بدوره الدلالي، كما يقول (باسكال): "ان الكلمات المختلفة الترتيب يكون لها معنى مختلف، وان المعاني المختلفة الترتيب يكون لها تأثيرات مختلفة"[٤]. وسنحاول تسليط الضوء على نموذج ظهر فيه التقديم والتأخير، وكيفية تسخير الشاعر له، لاظهار بعض مفارقاته الشعرية، ففي قصيدة (آه لو يجدي الكلام)، التي يقول فيها:

الملايينُ على الجوعِ تنامْ
وعلى الخوف تنامْ
وعلى الصمتِ تنامْ
والملايين التي تسرق من جيب النيامْ
تتهاوى فوقهمْ سيل بنادقْ
ومشانقْ
وقراراتَ اتهامْ[٥]

---

[١] ينظر: جدلية الأفراد والتركيب، د. محمد عبد المطلب: ١٤٢ وما بعدها.

[٢] البلاغة والأسلوبية، د. محمد عبد المطلب: ٢٥٢.

[٣] دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني: ٨٢.

[٤] نظرية اللغة في النقد العربي، عبد الحكيم راضي: ٢١٣.

[٥] الأعمال الشعرية الكاملة، احمد مطر: ٩٥.

فقد أخَّر الشاعر الفعل الذي هو (تنام) في ثلاث جمل، وقد كان حقه التقدم ليخلق بذلك هرماً دلالياً أضلاعه الجوع، والخوف، والصمت، ليجعل قمته (النوم)، الذي يعادل الموت، وقد أسس بذلك لمفارقة درامية تجعل من أموال الشعب سلاح، ومشانق يُضطهدون بها، ثم يسترسل الشاعر في قصيدته فيقول:

عِرضُنا يُهتكُ فوقَ الطُرقاتْ

وحُماةُ العرض... أولادُ حرامْ

نهضوا بعد السُباتْ

يفرشون البُسُط الحمراءَ

من فيضِ دمانا

تحت أقدامِ السلامْ![1]

فقد تقدمت لفظة (عرضنا) للاهتمام، لأنها محور الحديث في هذا المقطع من القصيدة وانَّها الحلقة الأهم في سلم الأولويات، لذلك قدمها الشاعر.

٢-الاعتراض:

يعتمد الاعتراض على "تحويل احد عناصر التركيب عن منزلته وإقحامه بين عناصر من خواصها الترابط والتسلسل"[2]، وهو ما ينجم عنه تحريك، للمفردات على نحو أفقي. وقد حدده ابن الأثير بأنه: "كلام أُدخل فيه لفظ مفرد أو مركب، لو سقط لبقي الأول على حاله"[3] ولا يمكن ان نأخذ كلام ابن الأثير على إطلاقه، فبقاء التركيب على حاله بعد إسقاط المعترض به، لا يعني أكثر من الدلالة النثرية المباشرة للتركيب، فلو بقي التركيب على حاله مع إسقاط المعترض به لدل ذلك على انَّ المعترض به لا دلالة له، ولكان إتيان المبدع به عبثاً لا معنى له، وهو محال. وقد ذهب ابن رشيق إلى انَّ الاعتراض انَّما يدخله الشاعر لإقامة الوزن[4] واعتقد ابن سنان: انَّ الاعتراض يأتي في الجملة لغرض (الاحتراز) فقد "يأتي بكلام، لو استمر عليه لكان فيه طعنٌ فيأتي بما يحترز به من ذلك الطعن"[5]، ولا يمكن انْ نُفسر سهولة فصله من الجملة أو إمكانية رتقها بدونه[6] انعدام دلالته. والحق ان الدور الدلالي للاعتراض ينبع من طبيعة تأثيره على التوالي

---

(١) نفسه: ٤٢٨.

(٢) جدلية الأفراد والتركيب، د. محمد عبد المطلب: ١٤٦.

(٣) المثل السائر، ابن الاثير: ج١٨٣/٢.

(٤) ينظر: العمدة، ابن رشيق القيرواني: ج٦٩/٢.

(٥) سر الفصاحة، ابن سنان الخفاجيّ: ٢٦٥.

(٦) الخصائص، ابن جني: ج٣٣٥/١.

الأفقي للمفردات، إذ يقطع الاعتراض التسلسل الدلالي لهذه المفردات، ولابد ان يكون وراء ذلك رغبة من المبدع في تنبيه المتلقي على أمرٍ له علاقة بالسياق، ودليلنا على ذلك ان المبدع يُضحي بالترابط بين المفردات المتتابعة لإدخاله جملة، أو مفردة معترض بها، ولا يمكن ان تكون تضحيته مجانية لا تخدم الدلالة. اما من حيث جماليات التلقي فيبدو ان الأثر الدلالي الاشمل وراء الاعتراض، هو: في ان حركة الصياغة –بهدف إفساح المجال لما يعترض به– ليست امراً متوقعاً فتكون الإفادة مثل الحسنة تأتى من حيث لا ترتقبها(1).وارتباط الاعتراض بالمفارقة يأتي من تحريك العناصر اللغوية عن اماكنها مما يؤدي إلى انقطاع الخط الدلالي من ناحية، ويسمح ببروز عنصر غير متوقع من ناحية أخرى، ومن هاتين العمليتين، تتولد صدمة مؤثرة في ذهن المتلقي تنبهه وتوجه عنايته إلى دلالة محددة، أو مقصودة، تخلق المفارقة في أحيانٍ كثيرة، وقد تكرر الاعتراض في شعر احمد مطر في (٢٧) قصيدة(2). ومن القصائد التي اعتمدت فيها المفارقة على الاعتراض، قصيدة (هوية)، التي يقول فيها:

في مطارٍ أجنبي
حدّقَ الشرطيُّ بي
–قبل ان يطلُبَ أوراقي–
ولمّا لم يجدْ عندي لساناً أو شَفَهْ
زمَّ عَينيهِ وأبدى أسفَهْ
قائلاً: أهلاً وسهْلاً
.. يا صديقي العَربي(3)

فجملة الاعتراض هنا (قبل ان يطلب أوراقي) كثفت دلالة المفارقة في القصيدة، فالاوراق هي وسيلة التعريف للوافدين، الا انَّ الكبت، ومنع الكلام الذي جَسَّمه الشاعر بعدم وجود اللسان والشفة عند العربي كان وسيلة من وسائل التعرف على العربي، ولو حذفنا جملة الاعتراض من القصيدة لفقدت القصيدة الكثير من دلالتها في تجسيد المفارقة. ولم يأتِ الاعتراض في قصائد احمد مطر اعتباطاً فدلالة الجملة، أو المفردة المُعترض بها تغير زاوية الإضاءة على النص، وتذهب بالمتلقي إلى تأويلات أخرى جديدة، ففي قصيدة (توبه)، يقول:

(1) جدلية الأفراد والتركيب، د. محمد عبد المطلب: ١٤٩.
(2) ومن هذه القصائد: (عقوبات شرعية ١٢)، (قبلة بوليسية ٢٢)، (الجزاء ٢٥)، (عزاء على بطاقة تهنئة ٥٥)، (هوية ٩٦)، (قضاء ١٦٨)، (الخل الوفي ١٧٨)، (خسارة ٢٣٧)، (أنصاف الأنصاف ٢٤١)، (إعادة نظر ٣٢٢)، (محنة ٤٣٠)، (توبة ٤٧٥).
(3) الأعمال الشعرية الكاملة، احمد مطر: ٩٦.

صاحبي كانَ يُصلّي

–دون ترخيصِ–

ويتلو بعضَ آيات الكتابْ.

كان طفلاً

ولذا لم يتعرَّضْ للعقابْ.

فلقد عزَّرهُ القاضي

... وَتابْ![1]

فجملة الاعتراض (دون ترخيص)، إضافة دلالة جديدة إلى القصيدة فتسلسل المعاني، –دون جملة الاعتراض– يؤدي إلى مفارقة تقوم على التعارض بين الواقع المعاش وما يجب ان يكون عليه، وقد إضافة جملة الاعتراض، دلالة أخرى تكاد تكون عدلاً للقصيدة كاملة، فالعقاب على الصلاة مفارقة، وان تكون الصلاة فيها حاجة إلى ترخيص، مفارقة أخرى. والملاحظ بصورة عامة، ان الاعتراض عند احمد مطر، جاء لمقتضيات معروفة منها الاهتمام بمعنى الجملة، أو توكيدها، أو تلوين التركيب بمعنى جزئي، فضلاً عن المقتضيات الصوتية التي لها علاقة بالوزن، الا انَّ افادة الاعتراض عند احمد مطر لعنصر المفارقة لا يمكن ان يُنْكر بحال من الأحوال.

ثالثاً- الحركة الموضعية للتراكيب:

وهي تلك الحركة التي تشهد تركيزاً لاتجاه الدلالة في نقطة محددة أو "النقل: تبادل الخواص الدلالية فيما بينها في نقطة محددة، بما يمكن انْ يضيف عمقاً إلى الدلالة ويساعد في تكثيف البنية الدلالية المستترة وراءها"[2]. ولاشك في ان قدرة الفنان المُبدع على تشكيل اللغة جمالياً من خلال تراكيب إبداعية تتمثل عن طريق خرق المألوفات احياناً، أو وضع أشياء شبيهة بغير المألوف، وهو في ذلك كله يتعامل مع مواد أولية ذات خواص معجمية، يمكنه ان يزرعها في السياق كما هي، أو انْ يزرعها بشكل متطور، لتقدم في الحالين أنموذجاً أسلوبياً يميز بنية القصيدة الجمالية[3].

ولاشك في انَّ هناك علاقة وثيقة بين السياق الدلالي والشكل التركيبي للنص، "فإذا كان السياق هو الذي يعطي الشكل التركيبي للعبارة، بحيث يكون هناك تفاعل أكيد بينهما، وكلما أتيحت لنا– بدقة– رصد السياقات التي تحيط بعملية الإبداع كلما استطعنا تفهم الكثير من العلاقات

---

[1] الأعمال الشعرية الكاملة، احمد مطر: ٤٧٥.

[2] جدلية الأفراد والتركيب، د. محمد عبد المطلب: ١٥٨.

[3] ينظر: جدلية الأفراد والتركيب، د. محمد عبد المطلب: ١٥٩.

التركيبية بين أجزاء الكلام"[1] وهذه العلاقات التركيبية هي التي ترسم صورة السياق النهائي للنص سواء كان، ادباً، أو غير ذلك، وعلى هذا النحو نجد ان الحركة الموضعية تقوم في جوهرها على قدرة من إثارة التساؤل لدى المتلقي في ما تتسم به بعض عناصر التركيب، وأيضاً جذب انتباه المتلقي إزاء نقطة محدودة، تتوقف عندها الصياغة. ولا ريب في انَّ إثارة التساؤل عند المتلقي، ومحاولة جذب انتباهه، تشكل الأس الأول في مقصدية المفارقة، وكثيراً ما تعتمد المفارقة في تشكيلها على الحركات الموضعية كالحذف والالتفات.

١- الحذف:

يعدُّ الحذف اداة فنية تُسهم في خلق ابعاد دلالية خاصة بها، وهو ما ينعكس على المتلقي، إذ يَشرع الحذف في تكوين حوار، طرفاه النص الأدبي، والمتلقي. والأصل "في المحذوفات جميعاً، على اختلاف ضروبها ان يكون في الكلام ما يدل على المحذوف، فان لم يكن هناك دليل على المحذوف فانه لغو من الحديث، لا يجوز بوجه ولا سبب"[2]، وإذا كان الحذف يُشكل نوعاً من التخفيف من ثقل الكلام، وعبء الحديث كون الخفة هي المطلوبة دائماً، كما يرى ذلك بعض الدارسين[3]، ومع تسليمنا بان الخفة والثقل عناصر مهمة في تمييز الأسلوب لأي أديب، الا انَّ الذي يعنينا من الحذف والذكر ما يرتبط بالمفارقة، ونقصد هنا الإيحاء الذي يؤديه الحذف. فالحذف لغة إيحاء يعين صاحبه، لإفراغ ما لديه من معانٍ، وأغراض لا تتحقق الا به، كونه يمنح النص لوناً من "التضليل، والغموض الشفيف الذي يثير ذهن المتلقي، ويحرك خياله، فهو لا يعطي مضمونه ألا بعد تسويف ومماطلة"[4].

ففي قصيدة (طلب انتماء للعصر الحجري) حذف الشاعر حرف النداء ليدلل على قرب أهل الضفة منه، وقربهُ منهم، فحذف حرف النداء (يا)، الذي يستعمل في اصل وضعهِ للمنادى البعيد فيقول:

أهْلُ الضفَّةِ... انتم حقٌّ
وجميع الناس أباطيلْ[5]

وهذا النوع من الحذف شائع في اللغة عامة سواء كانت في نص أدبي، أم غير ذلك، اما الحذف الأهم الذي مارسه الشاعر أحمد مطر في قصائده، هو الحذف الذي غايته فنية، تبنى عليه

---

(١) البلاغة والأسلوبية، د. محمد عبد المطلب: ٢٠٣.

(٢) المثل السائر، ابن الاثير: ج٢/٦٢.

(٣) ينظر: التراكيب النحوية من الوجهة البلاغية، عبد الفتاح لاشين: ١٦٠.

(٤) علم المعاني (تأصيل وتقييم)، د. حسن طبل: ٩٢.

(٥) الأعمال الشعرية الكاملة، احمد مطر: ٢٠٧.

دلالة السرد، والحوار الذي تظهر المفارقة من خلاله، ونعتقد انَّ الشاعر قد استعمل الحذف في مفارقاته بوعي تام، ففي قصيدة (القصيدة المقبولة)، التي يقول فيها:

***اكتُبْ لنا قصيدةً**

لا تُزعجُ القيادةْ

-(....)[1]

فقد حذف الشاعر نصاً كاملاً على المتلقي تخمينه عن طريق استحضار القصائد التي تُزعج القيادات، ويتواصل الشاعر في الحذف لجمل ونصوص تدخل في صميم المفارقة التي طلبها الشاعر في القصيدة

***خمسُ نقاطٍ؟!**

عَجباً!

هل تدَّعي البلادةْ؟

-(.)

***واحدةٌ؟!**

عليك أنْ تحذف منها نقطةً

أحذفْ

فلا جدوى من الإسهابِ والإعادةْ.

-(   )

***أحسنتَ،**

هذا منتهى الإيجاز والإفادةْ![2]

فالحذف جاء هنا بقصدية تامة ظهرت من خلالها المفارقة، وقد دل على الجزء المحذوف سياق الحوار في القصيدة، فضلاً عن الأقواس والنقاط.

٢-الالتفات:

وقد فهمه البلاغيون بأنه انتقال من ضمير إلى آخر أو العدول عن أسلوب في الكلام إلى أسلوب آخر مخالف للأول، وقد رآه ابن الأثير بأنه: الانتقال "من صيغة إلى صيغة كالانتقال من خطاب حاضر إلى غائب، أو من خطاب غائب إلى حاضر، ومن فعل ماضي إلى مستقبل، أو

(١) نفسه: ٢٢٠.

(٢) نفسه: ٢٢١.

من مستقبل إلى ماضي أو غير ذلك"[١] ويمثل الالتفات لوناً من ألوان الانتهاك "يدفع البلاغيين إلى اعتباره نوعاً من الطاقة التعبيرية"[٢] في تشكيل الأفكار، إذ تؤدي عملية الانتقال في الخطاب إلى تلوين الفكرة[٣]. والالتفات من الظواهر التي يتضح فيها ظهور الحركة الموضعية في وعي المتلقي، والبلاغيون أنفسهم، لم يفهموا ظاهرة الالتفات الا بوصفها امراً مرتبطاً بالمتلقي ارتباطاً وثيقاً، وبعبارة أخرى: يتراءى الالتفات في مباحثهم بوصفه عنصراً من عناصر التلقي وجمالياته، ونظروا إليه في ضوء علاقة المبدع بالمتلقي. فالزَّمخشري يقول عن الالتفات، بأنه: "إيقاظاً للسامع من الغفلة وتطرياً له بنقله من خطاب إلى آخر"[٤]، وهذا رأي العلوي أيضاً[٥] ويمكن انْ نجد في رأي الزَّمخشري شاهداً على تعاظم دور المتلقي في درس ظاهرة الالتفات من جانب الاقدمين، ولكننا نرى في الالتفات شيئاً أكبر من تحايل المبدع للقضاء على ما قد يعتري المتلقي من ملل وسأم.

فالملل لا يصيبُ المتلقي، الا إذا كان الكلام ركيكاً، أو مطولاً، ونرى ان الالتفات قد ورد في القرآن ولا يمكن لأحد أنْ يدّعي أنَّ في النص القرآني ركّة تتطلب الالتفات، وورد أيضاً في دلالات محدودة في آيات معينة لا يمكن وصفها بالطول بحالٍ من الاحوال. والذي نميل اليه هو ان الانتقال من الخطاب إلى الغيبة أو غيره من انتقالات الالتفات لا يكون الا لفائدة اقتضته. وعلى اية حال فان الالتفات يعدُّ لوناً آخر في امكانيات التركيب اللغوي الذي يستغله الشعراء استغلالاً محكماً في تلوين القناة الأدائية التي يبثون من خلالها خطابهم الشعري. وتبدو اهمية ظاهرة الالتفات في معرض الحديث عن ظوهر الحركة الموضعية في ان هذا الأسلوب يمثل "خاصية بارزة في حركة الصياغة، حيث تتحور اللفظة في موضعها تحوراً غيرر مألوف، يفرز دلالة فيها كثيراً مما لا يتوقعه المتلقي، وفيها كثير من إمكانيات المبدع في استعمال الطاقة الكامنة في اللغة"[٦].

وقد سخّر الشاعر احمد مطر ظاهرة الالتفات في عملية الانتقال المفاجئ من صورة إلى أخرى، التي غايتها صدم المتلقي وادهاشه من خلال مفارقة تعتمد اعتماداً كلياً على المفاجأة، ففي قصيدة (وظيفة القلم)، يقول:

عنْدي قلمٌ

---

[١] المثل السائر، ابن الأثير: ج٤/١٦٥.

[٢] البلاغة والأسلوبية، د. محمد عبد المطلب: ٢٠٨.

[٣] ينظر: البلاغة العربية تأصيل وتجديد، مصطفى الصاوي الجويني: ١٩٦.

[٤] الكشاف، الزمخشري: ج١/٦٤.

[٥] ينظر: الطراز، العلوي: ج٢/١٣٣.

[٦] جدلية الأفراد والتركيب، د. محمد عبد المطلب: ٦٤.

ممتلئ يَبحثُ عن دفترْ
والدَّفترُ يبحث عن شعرٍ
والشّعرُ بأعماقي مُضْمَرْ
وضميري يبحثُ عن امنٍ
والامْنُ مُقيمٌ في المخفرْ
والمخفر يبحثُ عن قلمٍ..
-عندي قلمٌ
-وقّعْ يا كلبُ على المحضَرْ![1]

فتسلسل السرد يُسلم القارئ إلى أحداث متوالية بصورة منطقية، تؤدي الوظيفة المثالية المتوقعة من القلم وحامله، ثم يقوم الشاعر بمفاجأة المتلقي بالوظيفة الأخرى للقلم، وهي واقعٌ معاش، كالتوقيع على المحاضر، وكتابة التقارير الامنية.

جـ -مظاهر تركيبية أخرى:

لا خلاف على ان الصور الجزئية لا تستطيع ان تستوعب عاطفة الشاعر وفكره بصورة متكاملة، وخصوصاً إذا كان الموقف على قدر من التعقيد اكبر من ان تستوعبه صور جزئية[2]. ولاشك ان الصور الجزئية التي تظهر من خلال بعض التراكيب هي لُبْنات تُسهم في انشاء الصور النهائية والأفكار المتكاملة، ولعل السياق النهائي لأية صورة كانت يُسهم أيضاً في تشكيل بعض الصور الجزئية أو التأثير بها، فالعلاقة بين التراكيب والسياق هي علاقة تفاعل فالسياق يحدد بشكل تقريبي تراكيب صياغته، وهذه التراكيب بدورها تقوم -وبشكل اكثر دقة- برسم الصيغة النهائية للنص. "ويتماهى في بنية الشكل حين ترتقي، أو حين تتأصل، هذه البنية في اتجاه تميّزها النوعي الأدبي، ففي سياق البنية تُطرح إمكانية انحراف فني أعلى تصل إليه حركة القول"[3]، وفي النهاية فان المفارقة ناتج سياقي يفهم من المعنى الإجمالي للنص، الا ان هناك مظاهر تركيبية تُسهم بشكل بارز في إظهار المفارقة، ومن اهم هذه المظاهر تضايف الأضداد والمتناقضات، فضلاً عن بعض الخروقات التركيبية، كاستعمال الضمائر بطريقة غير شائعة.

١-تضايق الأضداد:

---

[1] الأعمال الشعرية الكاملة، احمد مطر: ٢٧٧.

[2] ينظر: الصورة الشعرية عند فدوى طوقان، خالد احمد سنداوي: ٥٦.

[3] في معرفة النص، د. يمنى العيد: ٨٣.

لاشك في انَّ التضاد اللغوي ركيزة اساسية في تشكيل المفارقة التصويرية، وسمة لازمة من سماتها، وقد عمد الشعراء إلى توظيف هذه الطريقة في التصوير للتعبير عمّا يختلج في دواخلهم من حالات نفسيه، وأحاسيس غامضة، تتعانق فيها المشاعر المتضادة وتتفاعل من خلال تداخل الصفات بين الطرفين المتناقضين. ولم يكتفِ احمد مطر في استعماله للمتناقضات والأضداد من خلال السياق، وان كان هذا من أوليات المفارقة، بل مزج المتناقضات، وجمع بين الأشياء المتباعدة، وعانق الشيء مع نقيضه، بطريقة إضافة الضد إلى ضده، والنقيض إلى نقيضه.

ونعتقد ان الشاعر قد نجح في توظيف هذه الطريقة توظيفاً مثالياً في خلق المفارقة التي تتفجر من كلمات معدودة، تحمل المتناقضات، ومن ذلك (الأحياء الموتى)، (الصدفة المتعمدة)، (الخفض المرفوع)، (العاهرة المصون)، (وعي الغفلة)، (هواء الخنق الطلق) وغيرها مما يصعب إحصائه، حيث بُثَّ في قصائده فلا يسهل العثور على قصيدة لا تعتمد على التفاعل بين الأضداد والمتناقضات بصورةٍ مباشرة أو غير مباشرة، ففي قصيدة (أمل أخير)، يقول:

في صُبحنا الدامسْ
المح لصاً راكضاً
في أثرِ الحارس!
أرى حِماراً راكباً
برْذعة الفارسْ![1]

فإضافة الدامس إلى الصبح شكَّل إضاءة تُقرأ من خلالها المتناقضات المتلاحقة في القصيدة، ليخلق منها مفارقة تقوم على التناقض بين صورتين قام الشاعر بتجزئتها، ومقابلة مكوناتها مع بعضها ايغالاً في خلق نوع من الإدهاش الذي تؤديه المفارقة، وفي قصيدة (لا نامت عين الجبناء)، يقول:

في زَمَنِ الأحياءِ الموتى
تنقلبُ الأكفانُ دفاترْ
والأكبادُ محابر.
والشعْرُ يسدُّ الأبواب
فلا شعراءَ سوى الشهداء[2]

---

[1] الأعمال الشعرية الكاملة، احمد مطر: ٣٢٤.

[2]الأعمال الشعرية الكاملة، احمد مطر: ٣٤.

فالأحياء الموتى هم الشهداء، وهم من ينطقون الشعر، حيث تُغلق أبواب الشعر الاّ لهم، فدفاترهم الأكفان، ومحابرهم الأكباد، فالشعراء أصحاب رسالة، والشهداء أصحاب رسالة أيضاً، الا ان رسالة الشهداء اسمى، إذ قابل الشاعر بين ورق الشعراء وورق الشهداء، ومحبرة الشعراء ومحبرة الشهداء بطريقة تثير الإدهاش من خلال تضايف المتناقضات والأضداد.

٢- وصلُ الضمير الذي حقَّهُ الفصل:

المفارقة عند احمد مطر لها صور مختلفة سنعرض لها في الفصل القادم، ولعل ابرز الصور التي عرض من خلالها احمد مطر مفارقاته هي السرد الذي يُرصعه الحوار، واللافت للنظر –وهذا ما يعنينا هنا– ان احمد مطر حاور نفسه في بعض القصائد ولكنه حوار برزت فيه صورة التجسيد، وكأن المتحاورين شخصان، لا شخص واحد، ودليلنا على ذلك انه استعمل الضمائر بطريقة وصل فيها الضمير الذي حقه الفصل،[١] وهذا شاذ في لغة العرب، وقد أنكره معظم النحاة، وقد استعمل الشاعر وصل الضمير بدلاً من فصله في (٩) مواضع[٢] في اعماله الشعرية الكاملة، ومنها قصيدة (ضائع)، التي يقول فيها:

صدفةٌ شاهدتُني
في رحلتي منّي إليْ
مُسرعاً قبَّلتُ عينيَّ
وصافحتُ يدَّيْ.
قلت لي: عفواً.. فلا وقتَ لديْ.
أنا مضطَّرٌ لان اترُكني،
بالله..
سَلّمْ لي عَلَي![٣]

فالشاعر قد وصل الضمائر، امعاناً في التعبير عن الضياع، فكان القياس الصحيح ان يقول: (شاهدت نفسي) بدلاً من (شاهدتُني) و(قلت لنفسي) بدلاً من (قلتُ لي) و(اترك نفسي) بدلاً من (اترُكني) و(سلم لي على نفسي) بدلاً من (سلم لي علي)، فالشاعر اراد ان يقول بانه ضائع لا

---

(١) ينظر: شرح ابن عقيل على الفية ابن مالك، بهاء الدين عبد الله بن عقيل:، ج١/١٠٥.

(٢) القصائد هي: (الصحو في الثمالة ٢٣)، (مواعيد ١٦٤)، (بين الأطلال ٢١٥)، (ضائع ٢٩٥)، (حوارٌ وطني ٣٠٥)، (عوائق ٤٢٩)، (تقاسيم ٤٤٤)، (تشبيه ٤٥٥)، (وكيل الاسفار ٤٩٥).

(٣) الأعمال الشعرية الكاملة، احمد مطر: ٢٩٥.

يستطيع ان يلتقي بنفسه، وقد جسم هذا الأمر تجسيماً عن طريق وصل الضمير بدلاً من فصله ليخلق مفارقة تعتمد اعتماداً كلياً على التجسيم.

نفهم من كل ما تقدم في هذا الفصل، انَّ اللغة وتراكيبها النحوية، هي مادة الأدب، فلا يمكن انْ تتحقق الصورة بغير اللغة، ولا نعرف موسيقى الشعر الامنْ خلال الواقع الصوتي للغة، ولايمكن الاستدلال على أسلوب معين الا من خلال الاختيار اللغوي، فضلاً عن ذلك فان اللغة بوصفها مادةً اساساً تحظى بالنصيب الأوفر لتحقيق الدلالة التي تحقق من بين ما تحققه المفارقة اللغوية والمفارقة الميتالغوية.

الفصل الثالث

أنماط المفارقة في التصوير الشعري

مدخل:

تعددت آراء النقاد والدارسين العرب في مفهوم الصورة، الأمر الذي جعلَ هذا المصطلح يعتوره الغموض أحياناً، على الرغم من كثرة تداوله في الدراسة والنقد(١)، وانَّ زاوية النظر للصورة بحسب اختلاف ثقافات النقاد ورؤاهم، والدارسين فلسفية كانت، أو فنية، أو أدبية، فضلاً عن طبيعة الصورة بحسب أطوارها التكوينية، فمنهم من يعرِّفها وهي لما تزل في الذهن، ومنهم من يصفها وهي في طور التكوين، ومنهم من يتحدث عنها وهي منجزة ماثلة للعيان(٢)، كل ذلك كان سبباً في غموض مفهوم الصورة في النقد، هذا فضلاً عن أثر الاجتهاد وسوء فهم المصطلح وما تركاه من اضطراب في تحديد دلالة مصطلح الصورة(٣). وأنَّ مفهوم الصورة في سياق هذا البحث يتحدد بطبيعة النص الشعري لأحمد مطر، فضلاً عن التخصيص الذي فرضه علينا البحث، كوننا نبحث عن صورة تكادُ تكون متبلورة في ذهننا مسبقاً، وهي صورة المفارقة، فيمكن لأي باحث أنَّ يستخرج من نصوص الشاعر صوراً، قد تفرض عليه منهجاً معيناً في البحث الا إننا في هذا البحث قد وضعنا مسبقاً غايتنا من البحث، فالبحث هنا هو تتبع للمفارقة بوصفها تقنية مهمة في الصورة عند الشاعر، ومكوّناً بارزاً فيها. فالصورة عبارة عن مركب معقد يصعب فصل مكوناته عن بعضها، وأنَّ تبسيطها من لدن بعض الدارسين، وتشبيهها بالصورة المرسومة في اللوحة، فيعدُ الرسم شعراً صامتاً والشعر صورة ناطقة(٤)، أو لوحة مرسومة بالكلمات(٥)، يفقدها سمة مهمة تميزها من الصورة (اللوحة)، كونها متحركة، فالصورة نتاج لتفاعل متبادل بين الفكرة، والرؤية، والحواس الإنسانية الأخرى، من خلال إبداع الشاعر في التعبير بلغةٍ شعرية تستثمر طاقات اللغة الانفعالية، بمجازاتها، واستعاراتها، وتشبيهاتها في خلق الاستجابة عند المتلقي(٦). وإذا كانت الدراسة البنيوية تُعنى بدراسة مكونات البناء في النص الأدبي على انها (أجزاء) في كلٍ متكامل، تتجاوب عناصره، وعلاقاته متكاملة مع بعضها بعضاً، فلا شك انَّ الصور هي الأجزاء الأكبر الذي يمكن ان تنحل إليها القصيدة، إذ تحتل الصورة العنوان التالي بعد القصيدة في السجل التراتبي للأجزاء، فالقصيدة،

---

(١) ينظر: مستقبل الشعر، وقضايا نقدية، د. عناد غزوان: ١١٣.

(٢) ينظر: الصورة في التشكيل الشعري، تفسير بنيوي، سمير علي الدليمي: ٥٤.

(٣) ينظر: مستقبل الشعر: ١١٢.

(٤) ينظر: الصورة في التشكيل الشعري: ٦٨.

(٥) ينظر: مستقبل الشعر: ١١٨.

(٦) ينظر: نفسه: ١١٩.

هي صورة، أو مجموعة صور فنية، تتشكل من خلال صور بلاغية، أو كلام اعتيادي، وهذا الكلام الاعتيادي، أو الصور البلاغية تتحل بدورها إلى تراكيب نحوية، إذ يقوم الإيقاع بتلوين الألفاظ والتراكيب، والصور بموسيقى معينة، تضفي إيحاءً آخر ودلالة مضافة إلى الصورة الفنية[١]. فالصورة الفنية سمة أساسية في الشعر الحديث، وقد كانت سمة مميزة في الشعر في اقدم العصور، وهي الشيء الذي لا يمكن للشاعر ان يتعلمه، فقد كان ارسطو يقول: "ان الاستعارة ضرورة في الشعر وأنها الشيء الوحيد الذي لا يمكن للشاعر ان يتعلمه فهي الهام غريزي"[٢]، والشعراء يتمايزون عن بعضهم بالصورة في شعرهم، فأدوات الشعر الأخرى من لغة وموسيقى مطروحة للجميع وهي تقابل (اللوحة والألوان) في فن الرسم، وكما يختلف الرسامون عن بعضهم في تجسيد اللوحة التي تعبر عن موضوع ما، فان الشعراء أيضاً يختلفون في تجسيد الصورة التي تعبر عن موضوع معين، فالأول رسمٌ بالألوان والثاني رسمٌ بالكلمات مع تحفظنا على مفردة رسم، لان الرسم الشعري هو رسم متحرك لا يصدق عليه لفظ الصورة، بل التصوير. فالصورة هي: "مجموعة العلاقات اللغوية، والبيانية والإيحائية، القائمة بين اللفظ، والمعنى، والشكل، والمضمون"[٣]، وثمة طريقتان تواتر عليهما الباحثون لدراسة الصورة، وهما: الطريقة التكوينية والطريقة الدلالية، تعنى الأولى بدراسة الصورة من خلال وسائل تكوينها، أو صورها الجزئية المفردة من تشبيه واستعارة، وكناية، حيث ظلت الصورة –بصفتها تحليلاً بلاغياً– تفرض نفسها في وعي النقد القديم، وقد تناولها النقد العربي من خلال التحليل البلاغي للصورة القرآنية، وعند دراسة الصورة الشعرية عند الشعراء الكبار، أمثال أبى تمام، والبحتري، وابن المعتز، من خلال القضايا الأساسية التي شغلت النقد القديم، كالموازنة، والسرقات، وغيرها[٤]، أما الطريقة الثانية (الدلالية)، فانها تنظر إلى "الصورة كمركب نهائي، أو ناتج متجسد في كيان"[٥]. وعلى نحو عام، قسم النقاد والباحثون، الصورة على: صورة مفردة، وصورة مركبة، وأخرى كلية[٦]، والصورة المركبة هي مجموعة من الصور الجزئية تربطها مع بعضها علاقة ما، كالتغاير، أو التعضيد، أو المخالفة، أو التناقض، أو التضاد، وغيرها، وإذا ما حصل ان ذابت فكرة القصيدة ودلالتها في الصورة التي خرجت بها، فان الصورة

---

[١] ينظر: الخطاطة رقم (٢).

[٢] الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، اليزابث دور: ٦١.

[٣] الصورة الفنية في المثل القرآني، د. محمد حسين علي الصغير: ٣٧.

[٤] ينظر: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، د. جابر احمد عصفور: ٦.

[٥] اوهاج الحداثة، نعيم اليافي: ١٧٧.

[٦] ينظر: بناء القصيدة الفني في الشعر العربي القديم والمعاصر، مرشد الزبيدي: ٤٧.

هنا هي صورة كلية. ويرى بعض الباحثين: ان الصورة هي القصيدة نفسها[١]، وقد ذهب الكثير من الدارسين إلى جعل الصور البلاغية صوراً جزئية تتكون منها الصورة الكلية، والحقيقة، انَّ الصور البلاغية ما هي الا آليات –وليست صوراً– تسهم بشكل كبير في تكوين الصورة الفنية، ودليلنا على ذلك، هو إمكانية الوصول إلى الصورة الفنية من خلال الكلام الاعتيادي الذي لا يحتوي على اية صورة بلاغية، إذ "لا يمنع الصورة من ان تكون تعبيراً حقيقياً لا علاقة له بالمجاز"[٢]. وقد حذر الدكتور (جلال الخياط) نقاد الشعر، من الظن بأن دلالة الصورة الفنية، منصرفة للصورة المجازية فحسب، لان الصورة الفنية قد تكون مجازية أو واقعية[٣]، ولا يُنكر ان الصورة الجزئية، أو الكلية التي يتوصل إليها الشاعر من خلال آليات بلاغية، هي الأفضل، كأفضلية الصورة الملونة على الصورة الاعتيادية –في ذهن المتلقي– توصيلاً وتأثيراً– في فن (الفوتغراف). ولانَّ الصورة الشعرية لا تتسم بالثبات فهي، متحركة، فان الذي يصدق عليها هو لفظ (التصوير)، كما نظَّر لذلك الكثير من النقاد والدارسين[٤]، "وإذا كان تشكيل الصورة في المذاهب النقدية الحديثة كالتأثيرية، والرمزية، والسريالية، يتفق من حيث المبدأ مع تشكيل الصورة بكل مشخصاتها... فانه ما تزال للصورة إمكانية أوسع من إمكانيات الصورة المرسومة"[٥]. ومن أهم العراقيل التي تواجهنا في دراسة الصورة –بوصفها تصويراً متحركاً– هي صعوبة دراسة الأشياء المتحركة، فالتصوير –ولغرض الدراسة فقط– به حاجة إلى تحويله إلى صور ثابتة توزع على لوحة القصيدة كاملة على شكل (بانوراما)، وانَّ نوع العلاقة التي تربط الصور مع بعضها، يؤسس للصورة الفنية للقصيدة، وقد تحتل صورة واحدة اللوحة البانورامية كاملة. وغاية الصورة في النصوص الأدبية، هي تمكين المعنى في النفس، عن طريق التأثير، الذي يترك فيها لوناً غامضاً من المتعة التي لا يمكن تفسيرها، أو تعليلها[٦]، ويمكن تعريف الصورة بأوضح معانيها بأنها: "طريقة التعبير عن المرئيات والوجدانيات لإثارة المشاعر، وجعل المتلقي يشارك المبدع أفكاره وانفعالاته"[٧] فالصورة إذن، هي التكوين النهائي،

---

[١] ينظر: نظرية البنائية في النقد الأدبي، د. صلاح فضل: ٣٥٨.

[٢] التعبير البياني، شفيع السيد: ١٤٠.

[٣] ينظر: المثال والتحول، د. جلال الخياط: ٨٥.

[٤] ينظر: على سبيل المثال، الشعر الفلسطيني المقاوم، طلعت سقيرق: ٢٥، أوهاج الحداثة، د. نعيم اليافي: ١٧١، صورة البحر في الشعر العربي الحديث، هيا محمد عبد العزيز: ١١٦، والرؤيا والتشكيل، د. سلام الآوسي: ٢٥.

[٥] الشعر العربي المعاصر، د. عز الدين إسماعيل: ١٣٧.

[٦] ينظر: الصورة في شعر بشار بن برد، د. عبد الفتاح صالح: ٧٩.

[٧] الصورة في شعر الاخطل الصغير، د. احمد مطلوب: ٣٥.

الذي يخرج به المبدع للتأثير في المتلقي. لذلك ستجرى الدراسة في هذا الفصل على مبحثين: ينظر الأول إلى الصورة من الخارج ويتناول منابعها، سماتها، والاطر التي خرجت بها، اما المبحث الثاني فسيتناول، الآليات التي اسهمت في تشكيل الصورة، فضلاً عن آليات تحسين الصورة، كي تخرج بشكلها النهائي. ولاشك في ان المفارقة تظهر من خلال علاقات الصور الفنية مع بعضها، إذ تشكل حضوراً نصياً للمفارقة، أو من خلال علاقة الصورة، أو مجموعة الصور مع محيطها في ذهن المتلقي، وتشكل حينئذ مفارقات ذات مرجعيات غائبة، أو بطريقة احضار نص ما ثم رسم المفارقة عليه، فتشكل هنا مفارقة ذات وجود نصي[١]. وإذا كانت الصورة الفنية غير الصورة البلاغية، وانَّ الثانية هي آلية تتوسل بها الصورة الفنية، كي تحقق انزياحها وتميزها من الكلام العادي، فانها أيضاً –أي: الصورة الفنية– لا تعني دلالة القصيدة النهائية، كما يظهر ذلك في الكثير من الدراسات، حيث جُعلت "القصيدة في مجملها صورة واحدة من طراز خاص، يتحقق فيها نوع من التكامل بين الشاعر والحياة"[٢]، فالصورة في القصيدة شيء ودلالتها شيء آخر، وقد تقترب الصورة من الدلالة النهائية للقصيدة –في بعض الأحيان– وخاصة في الصورة الكلية، لذلك نجد ان الدلالة الواحدة، يمكن ان يصل إليها الشاعر من خلال صور فنية شتى، فالصورة، هي الزاوية التي يقف بها الشاعر ليعبر من خلالها عن فكرة ما، إذ يمكن ان نميز شاعر عن آخر، من خلال آلية الوصول إلى الصورة والتي تُعدُّ (المباشرة) أدناها، وهنا تكمن الإشكالية الأهم في خلق المفارقة في النص الشعري، فالوضوح والمباشرة من متطلبات المفارقة –غالباً– وهي أيضاً من عيوب الصورة الشعرية، إذ تنتزع المباشرة من الشعر إمكانية التأويل، الذي تُعدّ من أهم مميزاته، وعلى ذلك فلابد للمبدع الذي يروم خلق المفارقة، أن يلبسها ثوباً ينماز بها عن المباشرة، التي التصقت بها، فتظهر على شكل لغز، أو سخرية أو غيرها، حيث تؤطر الواضحات بغير الواضحات ظاهراً. ولا خلاف على ان الصورة جزء من الشعرية في القصيدة، بالرغم من رفض بعض الدارسين، وسم الصورة بالشعرية، خاصةً إذا كانت هذه الصورة جاهزة، أو متداولة أو مكررة، أو جاءت للشرح والتوضيح، والتزيين[٣]. فصور المفارقة على هذا جزء من الشعرية لأنها خارج التداول، والتكرار في أصلها، مع التأكيد على "انَّ الوظيفة الجمالية، أو الشعرية للصورة، تتوقف إلى

---

[١] لمزيد من التفصيل، ينظر: المفارقة في شعر الرواد، د. قيس الخفاجيّ: (فصل الالماع المرجعي وطرائق التشكيل).

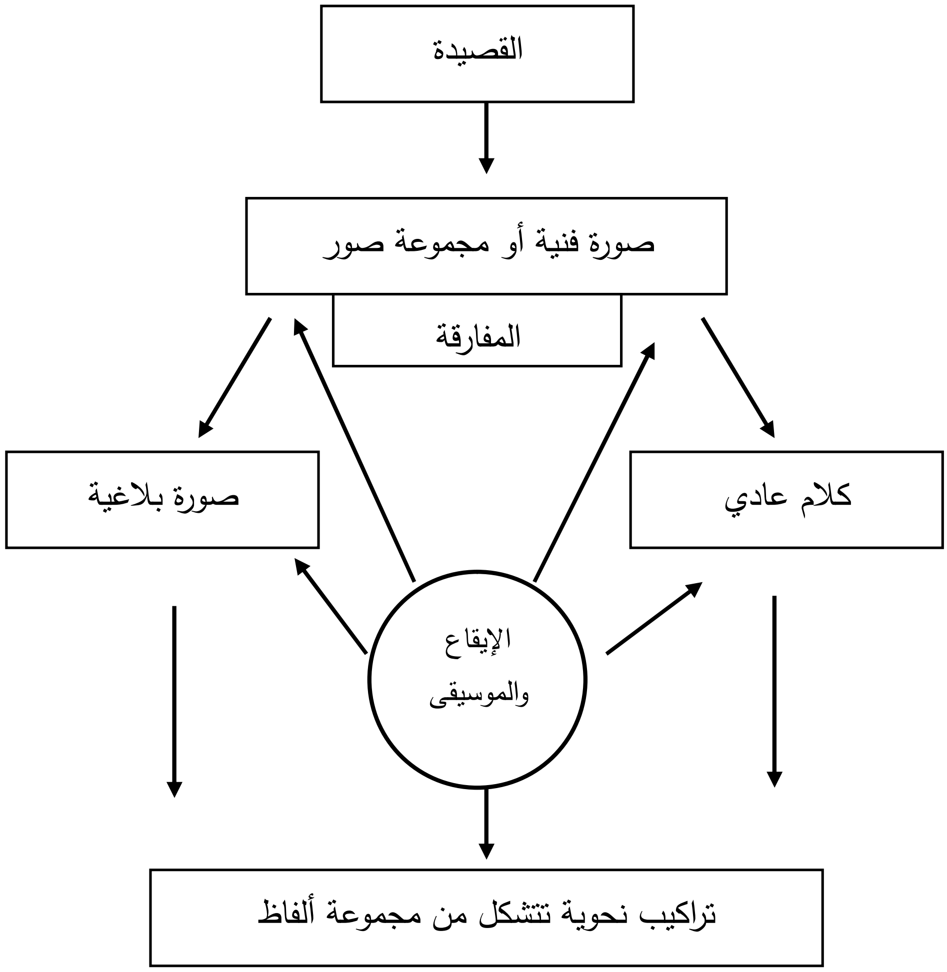
[٢] قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة: ١٤١.

[٣] ينظر: تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، نعيم اليافي: ٢٠٢.

حد كبير، على وضع الصورة ضمن النسق"[١]، وبذلك يمكن استعمال الصور الاعتيادية- التي لا تتسم بالمفارقة- في تشكيل صور المفارقة، بناءً على علاقاتها مع الصور الأخرى في القصيدة نفسها، وأيضاً علاقتها مع المحيط المعرفي في ذهن المتلقي. والصورة المتكاملة، هي الصورة المختلفة الأجزاء، اختلاف تكامل لا تفريق، فالأشياء لا تتكامل الا إذا اختلفت مع بعضها، وقد نبه الجرجاني إلى هذه الفكرة في الصورة، إذ قال: "فانك تجد الصورة المعمول فيها، كلما كانت أجزاءها اشد اختلافاً في الشكل والهيئة، ثم كان التلاؤم بينهما مع ذلك أتم والائتلاف أبين، كان شأنهما أعجب، والحذق لمصورها أوجب"[٢]، ويبدو ان الجرجاني قد نظر هنا إلى الصورة من زاوية المفارقة، التي تعتمد على جمع المتباعدات، وتوليف المتغايرات، بصورة عقلية ينهض بها المنطق السليم. اما إذا اختلفت الصور وجمعت -من غير توافق وتآلف- فان الصورة النهائية المهشمة- وان احتضنتها المناهج والأفكار الحداثوية- لا تمت إلى المفارقة في شيء، إذ تقع في الطرف الأبعد من الشعرية حتى تقترب من حافة الهذيان، واللامعقول، فيما يسمى في النقد الحديث بـ(الدادائية)، حيث يكون النص جمعاً لالفاظٍ لا معنى لها[٣]، فتبنى دعاتها الإبداع الذاتي، والتعبير عن الفردية بأية صورة يراها الفنان، أو الشاعر، دون الالتفات إلى مبدأ التوصيل في الشعر، وبذلك فانها تفقد التأثير، لان التأثير يتطلب توصيلاً أولاً. والمفارقة بعد هذا صورة فنية في ذاتها، إذ عُدَّت نمطاً من أنماط الصورة في الشعر الحديث، الى جانب الصورة المتجاوبة (المتراسلة)، والصورة الإشارية (التناص)، وصورة (المثنويات اللغوية)[٤]. ولأن جُلَّ من درسوا المفارقة ونظَّروا لها انطلقوا أساساً من ثوابت البلاغة، وعلاقاتها، إذ تعدُّ المفارقة حالة متطورة عن الطباق، والثنائية الضدية، والمقابلة، فانهم ما انفكوا يرون في المفارقة نوعاً من التضاد الواجب الحضور في النص كي يتصف بالمفارقة فقالوا: "نعني بصور المفارقة تلك التركيبات الفنية التي تُعبِّر عن الشيء، ونقيضه في آن"[٥]، والتناقض ليس الآلية الوحيدة التي يمكن ان تظهر بها صورة المفارقة، فقد تأتي صورة المفارقة عن طريق التماثل، أو التغاير، أو التضاد، أو المخالفة، وغيرها، فضلاً عن ان اشتراط الحضور في النص قائم فقط في المفارقة النصية، اما المفارقة ذات المرجعية الغائبة، أو ذات الوجود النصي، فانها تتطلب علاقة خارج النص يتوسمها الشاعر في ذهن المتلقي، أو يذكرهُ بها

(١) أوهاج الحداثة، نعيم اليافي: ٢٠٦.
(٢) أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني: ١٣٦.
(٣) ينظر: المصطلح في الأدب الغربي، د. ناصر الحاني: ٦٥.
(٤) ينظر: بدر شاكر السياب، د. احسان عباس: ٢٠٩.
(٥) اوهاج الحداثة: ٢٠٨.

بطريقة أو بأخرى. فالمفارقة إذن ناتج نهائي، يمكن للشاعر ان يوظفه ليحقق توصيلاً مغايراً يكسر توقع المتلقي، وما ينتظره، فضلاً عمّا تؤديه المفارقة من تكثيف في التأثير على المتلقي، لان المفارقة وسيلة غير اعتيادية للتأثير، وهي صورة فنية وليست شكلاً من أشكال البديع في البلاغة العربية، فالمفارقة تقع في المرحلة التي تسبق الحدث البلاغي وقد تُوظف البلاغة في تحقيقها كما في الخطاطة الآتية:



خطاطة رقم (٢).

صورة المفارقة، المنابع، والسمات، والأطر
(إضاءة من الخارج)

إذا كانت الصورة الفنية، هي: "تصور حسي في البناء الفكري للناقد أو الأديب، يُكشف عن طريق الدلالات اللغوية، والنفسية، والفنية"(١)، فلا شك انَّ لهذه الصورة سمات تميزها من غيرها من الصور الفنية، حتى يمكن للمتلقي انْ يُخمن انَّ هذه الصورة لشاعر معين، اعتماداً على منابع الصورة، وسماتها المميزة، والأُطر التي ظهرت بها.

أ-منابع الصورة:

اهتمت المذاهب النقدية اهتماماً كبيراً بمسألة مصادر الصورة الشعرية، وقد تصدر الخيال منابع الصورة عند الشعراء ثم تلاه الواقع بطرفيه الحسي والذهني(٢). لاشك ان البيئة المحيطة تشكل الثقل الاكبر والمنبع الأهم للتصوير الشعري عند احمد مطر، وقد تكون طبيعة الموضوع الذي تناوله أحمد مطر في شعره، واهتمامه الكبير بمسألة التوصيل، هي التي جعلت من الواقع منبعاً اساسياً لصوره، التي رتشها خياله ببصمات واضحة، إذ لم يخفَ على الشاعر "ان اكثر الصور الشعرية امتاعاً هي التي تكون حاضرة في أذهان معظم الناس"(٣). وقد مال أحمد مطر بصوره نحو الحسّية، التي استمدها من منابع متعددة أهمها الطبيعة والتراث. وقد شكل التراث منبعاً مهماً من منابع الثقافة عند الشاعر، وتأثير التراث يأتي من خلال منحه للمبدع خبرة مكتسبة في تشكيل الصورة، وطرق إبداعها، أو من خلال إقامة المبدع لعلاقات تقابل بين عناصر التراث، وعناصر الواقع المعيش، فيما يسمى بالمفارقة التصويرية، ففي قصيدة (جاهلية)، يقول:

في زمان الجاهليَّةْ
كانت الأصنامُ من تَمرٍ
وانْ جاعَ العِبادْ
فلهمْ
من جثةِ المعبودِ زادْ
وبِعصْرِ المدنيّةْ

---

(١) النظرية الأدبية ومصطلحاتها الحديثة، د. سمير سعيد حجازي: ١٧٧.

(٢) ينظر: الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، د. بشرى موسى صالح: ١٤٣-١٤٤.

(٣) الصورة في شعر بشار بن برد، د. عبد الفتاح صالح نافع: ٥٣.

صارت الأصنامُ
تأتينا منَ الغربِ
ولكنْ بثيابٍ عربيةْ[1]

فالشاعر يصور حالة العبودية للأصنام في زمن الجاهلية، ويصوّر في الطرف المقابل العصر الراهن، فالعبودية لأصنام مصدرة من دول الغرب، في إشارة واضحة للحكام، لرسم مفارقة تعتمد على التراث في تركيبها. وتعدُّ الطبيعة مصدراً مهماً من مصادر الصورة عند احمد مطر، بما تحتوي عليه من أشياء، وجزئيات، وظواهر "هي المصدر الأساسي لامداد الشاعر بمكونات الصورة"[2]. ولا تخلو صورة شعرية من صور احمد مطر –في الغالب– من قطعة من الطبيعة حتى ولو كانت هذه الصورة قائمة على التناقض، والعبث بالسنن الكونية، وقوانين الطبيعة، فالطبيعة عند احمد مطر، تمثل كل ما حوله من جامد، ومتحرك، فالإنسان هو الإنسان بصورته التي صوره الله عليها، الا انَّ الشاعر يخلق منه مفارقة من خلال وصفه بطريقة ساخرة، إذ يتكلم عنه بلغة الأضابير في دوائر الأمن، كما في قصيدة (اين المفر)، التي يقول فيها:

المرء في أوطاننا
معتقل في جلدهِ
منذُ الصّغرْ
وتحتَ كلِّ قطرةٍ من دمهِ
مختبئٌ كلب أثرْ
بصماتهُ لها صورْ
أنفاسهُ لها صورْ
أحلامهُ لها صورْ
المرءُ في أوطاننا
ليسَ سوى اضبارةٍ
غلافها جلد بشرْ
أين المفرْ؟[3]

---

[1] الأعمال الشعرية الكاملة، احمد مطر: ٤٨.
[2] الصورة والبناء الشعري، محمد حسن عبد الله: ٣٣.
[3] الأعمال الشعرية الكاملة، احمد مطر: ٥٤.

ومن مصادر الصورة عند احمد مطر أيضاً (الخيال)، الذي يُحوّر بوساطته الصور الأخرى، فضلاً عن خلق صور جديدة، إذ يقوم "بخلق نوع من العلاقات الخاصة بين الأشياء الخارجية، وينتقي الأحداث، ويختار المواقف الصافية ويعيد تنسيقها"[١]. فعملية نقل الصورة من الواقع، لا تكون بصورة تقريرية، بل يُدخل عليها الشاعر الكثير من افكاره ومشاعره، فخيال الشاعر، يُحوّل النسر إلى إنسان نبيل شاعر، ففي قصيدة (الجارح النبيل)، يقول:

الله قالَ له: إذنْ
ستكونُ خلْقاً آخرا...
لك قوَّةٌ مِثْلَ الصُّخورِ
وعزَّةٌ مثل النّسورِ
ورقَّةٌ مثْل الزُّهورِ
وهيأةٌ مثل الورى...
(كُنْ)
أغْمضَ النسرُ النَّبيلُ جناحهُ،
وصَحَا..
فأصْبَحَ شاعرا![٢]

فخيال الشاعر، هو من حرَّك القصيدة، وأعطاها دفقة من الحيوية، ويندر انْ نجد قصيدة للشاعر قائمة على الخيال فقط. ألا أنَّ خيال الشاعر، هو من يلون قصائده التي استلها من الواقع، فالصورة عنده، هي: "المرآة العاكسة لهذه العلاقة، ونمطها، وكيفية امتزاج عناصرها على نحو يكشف عن خصوصية ذهن الشاعر والمؤثرات فيه"[٣]، إذ ينبثق الخيال من أرضية خاصة بنفسية الشاعر، حيث يمزج مشاعره، وعاطفته بالصورة التي يحاول نقلها، لينقذها من السطحية، والخواء، لان "المتدبر للصورة لا يقرأ أفكار الشاعر فقط، وانما انفعاله العميق أيضاً"[٤]. فالشاعر استطاع ربط الأفكار المجردة، من خلال مخيلته ليجسدها بصورٍ حسية، تشدُّ من انتباه المتلقي وتمنحه متعة وتذوقاً، فضلاً عمَّا تحمله من مقاصد دلالية كانت المبتغى الأول عند الشاعر.

[١] التصوير الشعري، رؤية نقدية لبلاغتنا، عدنان حسين قاسم: ٣٠.
[٢] الأعمال الشعرية الكاملة: ٣٢٤.
[٣] الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، د. بشرى موسى صالح: ٤٤.
[٤] الصورة الفنية في شعر أبى تمام، عبد القادر الرباعي: ٧٧.

ب-سمات الصور الشعرية:

يستطيع دارس الأدب ومتذوقه بشكل أقل، ان يخمن نسبة قصيدة ما، لعصرٍ معين، أو لشاعر معين اعتماداً على السمات التي تَسِم شعر العصر، أو تتماز بها طريقة كتابة الشاعر لقصائده، وتتدخل مقصدية الشاعر وشخصيته، وثقافته في تحديد سمات شعره. وشعر احمد مطر له سمات مميزة كثيرة سنورد ما نراه مهماً لا يمكن إغفاله، وهي السرد، والحوار، والكاريكاتورية، والتجسيم.

أولاً- السرد:

لاشك في ان الجنس الأدبي يشكل مفتاحاً مهماً للنص الأدبي، باعتباره موجهاً من موجهات القراءة، أي: انه يمنح القارئ مفتاحاً لقراءة النص، انطلاقاً من الأعراف السائدة في الجنس الأدبي. ولقد شكلت الغنائية، التي ارتبطت بالقصيدة العربية، فضلاً عن الإيقاع الخارجي، وانقطاع الروابط السياقية، والتصاق الذات بالموضوع، كل ذلك شكل ضغطاً باتجاه إقصاء السرد في القصيدة العربية الكلاسيكية، اما الشعر الحديث، فانه "ينزع نحو الخروج عن المفهوم المتوارث للقصيدة الغنائية، وإلغاء الحدود بين الأجناس الأدبية في النص الواحد"[(١)]. وإذا كانت الغنائية هي من أقصت السرد من القصيدة القديمة، فان إغفال دراسة السرد في الشعر عند كثير من الدارسين –كما يرى ذلك الدكتور حاتم الصكر– يرجع إلى الاعتقاد الخاطئ بغنائية الشعر المطلقة، وقوة الحدود الفاصلة بينه وبين الأجناس الأخرى من الأدب، فضلاً عن الاعتقاد الخاطئ بنثرية القص الخالصة[(٢)]، ونحن إذ نتفق مع هذا الرأي فاننا لا نرى في النثر أداة للقص فقط في الأدب العربي، فالأدب جميعاً، خلا الشعر يعتمد على النثر، وان الاعتقاد بعدم نثرية الشعر هو ما وقف حائلاً بين السرد الشعري، ودراسته. فالنزاع محسومٌ بين النثر والشعر في تبني المفارقة، فلا يختلف اثنان على ان المفارقة، تنتسب إلى النثر بفنونه المعروفة فهي أحدى أدوات الفن القصصي وتلتصق بقوة في الفنون المسرحية، يزاد على أنَّ علاقة المفارقة بالشعر هي علاقة تبني لا علاقة بنوه. ولم يُفرقْ معظم الدارسين بين السرد، والقص أو الحكي، فمفهوم السرد عند (حميد لحمداني) يقوم على دعامتين، هما: انْ يحتوي على قصة ما، تضم احداثاً معينة، وانْ يُعين الطريقة التي تُحكى بها تلك القصة[(٣)]. وذهبا (الرويلي والبازعي) إلى تعريف علم السرد بأنه: "دراسة القص واستنباط الأسس التي يقوم عليها"[(٤)]، والباحث، إذ يسجل تحفظه على المصطلح يعتقد انَّ المصطلح قد

(١) الشعر العربي الحديث (مسألة الحداثة)، د. محمد بنيس: ج٤/١٠ .

(٢) ينظر: مرايا نرسيس، د. حاتم الصكر: ٥–٦.

(٣) ينظر: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، حميد لحمداني: ٤٥، وينظر أيضاً: اثر اللسانيات في النقد العربي، توفيق الزيدي: ١١٠، وكذلك البنية القصصية في رسالة الغفران، حسين الواد: ٦٨، ومرايا نرسيس، حاتم الصكر: ٨٥، وقضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة: ٤٥، والسيرة الذاتية عند الصوفية، د. فائز طه عمر: ٤١. (بحث)

(٤) دليل الناقد الأدبي، د. ميجان الرويلي ود. سعد البازعي: ١٠٣.

اعتوره بعض التشويش وعدم الدقة، نتيجة الترجمة. والسؤال الذي يطرح نفسه هو، هل السرد هو القص؟ الا يوجد سرد غير قصصي، كالسرد العلمي، أو السرد الوصفي وغيرها؟ فلا خلاف من كون السرد وسيلة ضرورية من وسائل القص، إذ لا تقوم القصة بدونه، لأن بها حاجة إلى الروابط السياقية بين جملها على خلاف الشعر، الا انَّ السرد الأكثر شيوعاً واستعمالاً بين الناس هو السرد الطبيعي، الذي "يحدث تلقائياً في الحديث اليومي العادي"(١)، فالسرد هو وجود الروابط السياقية في نص ما، وهذا ما يميز اغلب النصوص النثرية أدبية كانت، أو غير أدبية. ولا يمكن لمنصف انْ يدَّعي ان نصيب المفارقة في الشعر القديم اكثر من نصيبها في (شعر التفعيلة)، لأن الأخير قد انزاح إلى النثر، بعد انْ كسر بعض قيود القصيدة القديمة، ويمكن انْ نورد جملة أسباب جعلت من المفارقة في شعر أحمد مطر، تجنح إلى السرد في تشكيلها، ومن هذه الأسباب:

١-وحدة الموضوع في قصيدة احمد مطر، تحتاج بالضرورة إلى ترابط نحوي، ودلالي، وسياقي بين جمل النص الواحد.

٢-كون المفارقة لا تُستشعر خارج الذهن، لأن صدم المتلقي لا يمكن تحقيقه الا بوسائل عقلية، والعقل يُخاطب بلغة مفهومة مترابطة، خلاف المشاعر الذي يمكن التأثير عليها بلغة لا تتسم بالوضوح.

٣-ميل المفارقة عند الشعراء ومنهم احمد مطر إلى الأسلوب القصصي، الذي لا يصلح معه غير السرد، والا أصبح نوعاً من الهذيان.

٤-زخم التأثير في المفارقة كبير، وهو في حاجة إلى توصيل جيد، فالشعر وما ينماز به من "ثبوت، وتكرار، ونمطية، قد يفشل في إنجاز البرنامج السردي"(٢).

٥-المفارقة في شعر احمد مطر هي مفارقة شاملة، تستغرق القصيدة كاملة مما جعل الحاجة شديدة إلى الترابط بين الجمل، وهذا مالا يؤديه سوى السرد، فالسرد في قصيدة (لن انافق)، اعتمد على جمل انشائية، لا تصلح للقص أو الحكاية، فضلاً عن فقدانها لأهم عناصر القصة، والحكاية، وهي الحدث، والمكان، الا انَّ السياق العام للقصيدة، جاء في نسق سردي بجمل مترابطة تؤدي كل منها إلى الأخرى، إذ يقول:

نافقْ
فانَّ الجهل انْ تهوي
ليرقى فوق جُثتك المنافِقْ
لك مبدأ؟.. لا تبتئسْ

(١) ينظر: المصطلح السردي، جيرالد برنس: ١٦٠.
(٢) مرايا نرسيس، د. حاتم الصكر: ٢٥١.

كُنْ ثابتاً
لكنْ.. بمختلفِ المناطقْ!
واسبق سِواكَ بكلّ سابقةٍ
فانَّ الحُكم محجوزٌ
لأرباب السوابق!(١)

فالسرد، جاء بصيغة موعظة، أو نصيحة، لا ترتقي إلى مستوى القص، استعمل الشاعر فيها لغة، لا يمكن وصفها بأنها لغة قصة، أو حكاية لافتقادها لأدوات القص، ويقول في مقطع آخر من القصيدة نفسها:

يا دافنينَ رُؤوسَكمْ مِثلَ النعامِ
تنعَّموا.
وتنقلوا بين المبادئ كاللقالِقْ
ودعوا البطولةَ لي انا
حيث البطولةُ باطلٌ
والحقُّ زاهقْ!(٢)

وإذا حاولنا تجوزاً، إعطاء صفة درامية، قصصية للقصيدة، فانَّ الخطابية العالية فيها، تقوم بإجهاض هذا الرأي، إذ لا يمكن للقصة انْ تكون متأخرة على القاص من ناحية الزمن، ولو على سبيل الافتراض، فالقص في أصله إخبار عن حدث حقيقي او مفترض، وفعل الأمر إنشاء لا يصدق الأخبار بوساطتهِ، لان دلالته في الزمن المستقبل، اذن فالشاعر هنا ساردٌ وليس قاصاً، وقد حاول من خلال السرد المتحرر من القيود صياغة واقع مُتخيل، ليخلق المفارقة من خلاله، عن طريق مقارنته بحال الشاعر المختلف عن الآخرين، فيقول:

فإذا انتهى الشوط الأخيرُ
وصفَّقَ الجمْعُ المنافقْ
سيظلُّ نعلي عالياً
فوق الرؤوسِ
إذا علا رأسي
على عُقَدِ المشانِقْ!(١)

---

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، احمد مطر: ٨٥.

(٢) نفسه والصفحة نفسها.

فالمفارقة في هذه القصيدة، تصلح انْ تكون نصاً منثوراً، لو استثنينا الفضاء الكتابي، والجرس القافوي، الا انها لا تصلح انْ تكون قصة لفقدانها لأدوات القص، فهي سردٌ غير قصصي. اما السرد القصصي عند احمد مطر، فقد استغرق حيّزاً كبيراً من متنه الشعري. فالمفارقة إذن بها حاجة إلى السرد، لا لكونها تعتمد على القص فقط، فالسرد في المفارقة ضرورة داخل القص، وخارجه، لانه يوفر للشاعر حرية اكثر للتحرك داخل اللغة، ليعطي للصورة مرونة اكثر، وتوصيلاً أشد، لخلق المفارقة.

ثانياً- الحوار:

يشكل الحوار سمة بارزة في قصائد احمد مطر، إذ توطن الحوار في (١٦٥) قصيدة، من مجموع قصائده في أعماله الشعرية الكاملة المكونة من (٤٨٢) قصيدة بنسبة تزيد على (٣٢%) من متنه الشعري. ولاشك في انَّ الحوار وسيلة مهمة من وسائل التشخيص في القص –الذي انماز به الشاعر– اعتماداً على تحليل الحوار، وهوية المتحاورين، ونبرة الحوار، والظرف الخاص الذي يقع فيه الحوار[٢]. وقد عمد الشاعر إلى عدم طرح وجهة نظر مسبقة في بعض قصائده المحتوية على الحوار، بل ترك القارئ يستخلص الفكرة من الحوار في القصيدة، حيث "ما من احدٍ يقف بين الجمهور والحدث"[٣]، وعلى هذا، فلا يمكن القول: أنَّ الحوار في شعر احمد مطر قد فرضه القص فقط، الذي انماز به الشاعر. فالحوار في شعر احمد مطر هو حوار مسرحي في بعضه، ومنه قصيدة (سبب)، إذ يقول:

لِمَ لا تُذْعنُ، يوماً، للعصيانْ؟
لِمَ لا تَكتُم أنفاس الكِتمانْ؟
لِمَ لا تشكو
هذي الأرقام المرصوصةُ للجُدرانْ؟
الجدرانُ لها آذانْ![٤]

فالقصيدة هنا، تبدو وكأنها جزءٌ من مسرحية، يمكن التعرف على أحداثها من خلال الحوارات الدائرة بين أشخاصها. فصحيح انَّ المفارقة في أصلها تعتمد على كسر توقع المتلقي وإدهاشه، الا انَّ الإدهاش يتطلب آلية تصويرية تسلط الضوء على جزء ما، أو زاوية ما، من

---

[١] الأعمال الشعرية الكاملة، احمد مطر: ٨٥.

[٢] ينظر: النقد التطبيقي التحليلي، د. عدنان خالد عبد الله: ٧٠–٧١.

[٣] عناصر القصة، رويرت شولز: ٤٤.

[٤] الأعمال الشعرية الكاملة: ٤٩٢.

الصورة، لتجعل المتلقي أكثر إحساساً بها، وأشد تفاعلاً معها. فالمفارقة في الدلالة، هي مفارقة كامنة في اغلب الأحيان، والتصوير هو الذي يقوم باستخراجها، وكما يحتاج التصوير إلى التكبير، أو التصغير، أو التشويه، فانه محتاج أيضاً إلى الحركة، والتنقل للكاميرا المصورة، لتقوم بنقل صورة المفارقة من زوايا متعددة، والحوار يوفر قاعدة مهمة للنظر إلى الصورة من زوايا متعددة بتعدد المتحاورين وتعدد وجهات نظرهم، فضلاً عن إنَّ الحوار "قادر على اظهار تراكيب المغزى في القصيدة، فخلصت من الإفاضة الزائدة في المعنى"(١)، ففي قصيدة (السيدة والكلب)، يقول:

-سيِّدتي... هذا ظُلمْ!

كلبٌ يتمتعُ باللحمْ

وشعوبٌ لا تجد العظمْ

كلبٌ يتحمَّم بالشامبو...

وشعوبٌ تسبحُ بالدمْ!(٢)

فالحوار جرى بين سيدة تسحب كلباً، ومواطن عربي مسحوق، فالشاعر هنا في مرحلة الكشف عن الحدث والأشخاص، ويزيد من ذلك انْ يكشف انَّ هذه السيدة أجنبية من خلال لغتها، فيقول:

-Who are they?

-قَوْمي(٣)

ثم يواصل الشاعر تسجيل الحوار بين السيدة، والمواطن العربي، إذ يقوم المتحاوران بتصوير الكلب من زاويتين مختلفتين ومتباعدتين، ربط بينهما الرمز ليخلق المفارقة من خلالهما، فيقول:

-هذا ظلمٌ يا سيدَّتي...

-اين الظلمْ؟

ومن المتلبسُ بالجرمْ؟!

أنا دلّلتُ الكلبَ، ولكن هُمْ

أعطوهْ مقاليد الحكمْ!(٤)

---

(١) لغة الشعر، رجاء عيد: ٣٩.

(٢) الأعمال الشعرية الكاملة، احمد مطر: ٢٢٣.

(٣) نفسه والصفحة نفسها.

(٤) الأعمال الشعرية الكاملة، احمد مطر: ٢٢٣.

فالتنقل الإيحائي لصورة الكلب في الحوار، من الصورة الحقيقية للحيوان إلى إيحاء يستقدم صورة الحاكم، إذ أوحى المقطع الأخير بذلك، فاختلاف النظر إلى صورة الكلب من لدن المتحاورين، هو الذي خلق المفارقة في هذه القصيدة. وإذا كانت "هوية المتحاورين وما تكشف عن نفسها وعن غيرها"[1] وسيلة مهمة من وسائل التشخيص في القصة، فان الشاعر قد تجاوز الحوار القصصي، والحوار المسرحي، إلى حوار آخر لا تنطبق عليه الا تسمية (الحوار الشعري)، فخيال الشاعر جعل المفهوم يحاور الإنسان[2]، والجماد يحاور الإنسان[3]، والجماد يحاور بعضه[4]، وقد حاور النبات أيضاً[5] فكل شيء عند الشاعر يمكن انْ يكون طرفاً في حوار ما، ولاشك في ان الشعر بصفته جنساً متميزاً عن القص الخالص، أعطى للشاعر إمكانية جعل كل شيء طرفاً محاوراً، فالحوار في الفن القصصي، والفن المسرحي هو حوار عقلائي في أصله، وقد يخرج في بعض الأحيان إلى حوار على لسان الحيوان، اما حوارات احمد مطر فقد شملت كل شيء، فضلاً عن الحوار على لسان الإنسان أو الحيوان، وان اختيار شخصيات الحوار، يسهم بشكل مباشر في إظهار بعض المفارقات، ففي قصيدة (دلال) يُجرى الحوار بين النملة، والفيل، إذ يقول:

النَّملةُ قالتْ للفيلْ:
قُمْ دلّكني
ومُقابلَ ذلك ضحَّكني!
وإذا لم أضحكْ عوّضني
بالتقبيلِ وبالتمويلْ.
وإذا لم أقنعْ... قدّم لي
كل صباحٍ ألفَ قتيلْ![6]

وهذا الحوار يُجرى بين مخلوق صغير (النملة)، ومخلوق ضخم (الفيل). ومن الخطأ الاعتقاد بأن الحوار يقوم على مجموعة الجمل والألفاظ التي يفترض خروجها من افواه المتحاورين فقط، فالشخصيات المتحاورة، تؤدي دلالة كشف، أو دلالة مضافة إلى دلالة الجمل، فلاشك في انَّ اختيار الشاعر لشخصيات حواره، هو اختيار داخل في صميم المفارقة، فلو استبدلنا (النملة، والفيل) بشخصين آخرين من البشر، فان وقع المفارقة، سيضعف أو يتلاشى في الحوار الجاري

---

[1] النقد التطبيقي التحليلي، د. عدنان خالد عبد الله: ٧٢.
[2] مثال على ذلك قصيدة: (تحت الأنقاض ١٢٧)، (عدالة ١٠).
[3] مثال على ذلك قصيدة: (رقاص الساعة ١٧).
[4] مثال على ذلك قصيدة: (قسوة ٤٤٨).
[5] مثال على ذلك قصيدة: (نبات ٨٣).
[6] الأعمال الشعرية الكاملة: ٤٣٧.

بينهما. ويسترسل الشاعر في اظهار مفارقته من خلال الكشف الذي لا يصلح ان يكون كشفاً قصصياً، أو مسرحياً لانه قائم على ايحاءات تقترب من الرمز ليكون الشعر حاضناً طبيعياً لها، فيقول:

ضَحكَ الفيلُ،
فشاطتْ غضباً:
تسخرُ مِنّي يا برميلْ؟
ما المضحك في ما قد قيلْ؟!
غيري أصغر...
لكن طلبتْ اكثر مني.
غيرُكَ أكبرُ..
لكن لبّى وهو ذليلْ[1]

وحالة الترقب التي يثيرها الحوار، تعمل إيجابياً في إظهار المفارقة، إذ يجعل المتلقي، متوتراً، منتظراً، فيكون وقع المفارقة المتأخرة أقوى انفجاراً واكثر تأثيراً، ويكون ذلك من خلال عملية الكشف المتآخر بوساطة الحوار على لسان الفيل، والنملة، فيقول:

ايّ دليلْ؟
اكبرُ منك بلادُ العربِ،
واصغرُ منّي إسرائيلْ![2]

ولم تخلُ حتى قصائد احمد مطر العمودية من سمة الحوار ايضاً، الذي يتحرك باتجاه اظهار المفارقة، ففي قصيدة (العشاء الأخير)، يصور الشاعر حواراً بينه وبين الشيطان فيقول:

يا ايُّها الشيطانُ انَّك لم تَزلْ	**غرّا، وليسَ لمثلك الميدانُ**
انبيكَ أنّا امة اسيادُها	**خدمٌ، وخيرُ فحولِهم خصيانُ**
أسدٌ، ولكن يُحْدثونَ بثوبهم	**لو حرّكتْ اذنابها الفئرانُ!**
عربٌ، ولكن لو نَزعْت قُشورهُمْ	**لَوَجدتَ أنَّ اللُّب أمريكانُ!** [3]

فالحوار إذن، سمة شعرية عند احمد مطر تطلبتها المفارقة في شعره، مرة لأنها ضرورة من ضرورات القص، وأخرى لان الحوار بصفته المسرحية يسهم بشكل فاعل في إظهار المفارقات.

---

(1) الأعمال الشعرية الكاملة، احمد مطر: ٤٣٧.
(2) نفسه والصفحة نفسها.
(3) نفسه: ٥٠٣.

جدول رقم (٩) يبين طرفي الحوار واعداد القصائد ونسبها

العدد النسبة	إنسان	حيوان	جماد	مفهوم	نبات	شيطان	ملاك
إنسان	١٠٢ (%٦١.٨)						
حيوان	١١ (%٦.٦)	١٥ (%٩.١)					
جماد	٨ (%٤.٨)	.	٤ (%٢.٤)				
مفهوم	٩ (%٥.٤)	١ (%٠.٥)	١ (%٠.٥)	١ (%٠.٥)			
نبات	١ (%٠.٥)	١ (%٠.٥)	.	.	١ (%٠.٥)		
شيطان	٢ (%١.٢)	.	١ (%٠.٥)	١ (%٠.٥)	.	١ (%٠.٥)	
ملاك	٣ (%٣.٦)	.	.	١ (%٠.٥)	.	١ (%٠.٥)	.

يُلاحظ انَّ (الإنسان) في حوارات احمد مطر في قصائده يشكّلُ النسبة الاكبر، إذ يؤكد ذلك على انَّ المفارقة بها حاجة إلى المنطق العقلائي في تركيبها وفي كسر تركيبها ايضاً، اما اذا كان المُحاور غير عاقلٍ، أو لا يصدق منه النطق، فأن المفارقة التي يُركبها تكون هشَّة، فلا تشكل عملية كسرها صدمة للمتلقي بالدرجة نفسها التي تحققها المفارقات التي تشكلت وفق قياسات العقل والمنطق.

ثالثاً- الكاريكاتورية:

وهي سمة مميزة لشعر احمد مطر، تعتمد على التخيل، والتصوير الدقيقين، لالتقاط صور مشوهة، مضحكة للأشياء، وتقوم أساساً على المغالطة التركيبية المتخيلة للأشياء، والمظاهر التي يراد انتقادها، أو السخر منها. فالسخرية الكايكاتورية ليست نقيض الجدية، كما يُفهم ذلك للوهلة الأولى. يقول (فاليري): "الحمقى وحدهم من يظنون، انَّ الفكاهة ليست من الجد في شيء"(١). والسخرية الكاريكاتورية، إذ تعتمد على الصور المشوهة، فان هذا التشويه يأتي أحياناً عن طريق التضخيم، في أحد أجزاء الصورة، أو التصغير، أو التغيير، إذ ينقلها من الصورة الواقعية، إلى الصورة الكاريكاتورية. ولعل السخرية الكاريكاتورية والتهكم الذي انتشر في (٤٢٦) قصيدة مُشكلاً نسبة (٨٨.٤%) من قصائد احمد مطر في أعماله الشعرية الكاملة، هي التي انتقلت بنصوص الشاعر من الغنائية إلى الخطابية، فالسخرية لا يمكن لها ان تحيا في نص غنائي. ولا نعلم سر اتخاذ السخرية والتهكم بمعنى واحد، عند الأدباء، والنقاد، قدماء، ومحدثين في اغلب كتبهم، ودراساتهم، على الرغم من وضوح دلالة كل منهما، فالسخرية هزل يراد به الجد، اما التهكم فهو الجد الذي يُراد بهِ الهزل، وقد نقل عن (ابن حجه) في تعريف التهكم: "بأنه الجد الذي باطنه الهزل"(٢)، وقد وجد التهكم في شعر احمد مطر بنسبة قليلة قياساً إلى السخرية في شعره، وليس من الضروري ان تُعبر السخرية دوماً عن المرارة والإحساس بالقهر ولكنها، تعبر قطعاً عن عاطفة لا يبدو معها صاحبها، راضياً سعيداً(٣). ويرى احمد مطر: "ان من يحسنون السخرية والإضحاك، هم أكثر الناس امتلاءً بالأحزان"(٤). ارتبطت السخرية والفكاهة، بالهجاء ايضاً، فالهجاء بلا فكاهة قوالب جافة(٥)، والسخرية في الشعر طريقة تعبيرية متطورة اتخذ منها الشعراء وسيلة لنقد الأوضاع السياسية والاجتماعية بأسلوب، يترفع عن الشتيمة، ويتنزه عن القذف، والإيغال في الفحش، لان الحديث الساخر "ينبغي الاّ يكون محتداً، ثائراً، وان لا يكون سيء اللفظ، بذيئاً، وإلاّ فما كان سخراً، فالسخر، هو الهدوء التام، والعلو التام على مصائب الدنيا"(٦). وقد اتخذت بعض الفرق الدينية، السخر أسلوباً في النقد، والتوجيه والإصلاح، كما هو عند المعتزلة، إذ مزجوا سخريتهم بروح العطف حيناً، والفكاهة حيناً آخر، لأنهم كانوا يشعرون بانهم طبقة غير طبقات الناس الأخرى، وقد

---

(١) أبواب ومرايا، مقالات في حداثة الشعر، خيري منصور: ١٠٩.

(٢) الرمزية في الأدب العربي، د. درويش الجندي: ٢٩٨.

(٣) ينظر: اتجاهات الهجاء في القرن الثالث الهجري، د. قحطان رشيد: ٣٥٥.

(٤) لقاء مع احمد مطر، (مجلة العالم)، العدد (١٨٥): ٥٣.

(٥) ينظر: النقد الأدبي واثره في الشعر العباسي، ناصر الحاني: ١٦٥.

(٦) ثقافة الناقد الأدبي، محمد النويهي: ١٨٢.

دفعهم هذا الإحساس إلى السخرية من الناس، والتهكم بهم، "فالتهكم عند المعتزلة، هو نوع من الترقية لفن الهجاء في الأدب العربي والتسامي به عن، انْ يكون صدى لعداوات شخصية، ووسيلة للتشفي والانتقام، فهم حينما يتهكمون، ينتقدون، ويُضحكون، ولكنهم لا يحقدون، ولا يكرهون"(١). وقد كان أدب (الجاحظ) المعتزلي مثالاً لأدب المعتزلة في سخريته وتهكمه الذي لم يكن "الا وسيلة يستعين بها على نقده، ولكنها وسيلة سهلة لينة، ليس فيها برمٌ ولا تسخط، وليس فيها غلظة، ولا قسوة، وسيلة تحمل في طواياها ضحكات تهز أرجاء النفس وتغمرها بالسرور والغبطة، وهي في الوقت نفسه، تلفت الإنسان إلى عيوبه ونقائضه"(٢)، وقد جاءت السخرية في شعر احمد مطر بطريقتين: السخرية التصويرية والسخرية اللفظية، فالسخرية التصويرية شغلت النسبة الأعظم من مفارقات الشاعر، إذ يبدو فيها الشاعر كالرسام في فن الكاريكاتور الساخر، فالأسلوب الساخر الكاريكاتوري هو ما "يراد به كل نتاج يعمد إلى كتابة موضوع جدي بمنوال ساخر، وذلك بالمبالغة، أو الغلو بالتصوير والعرض"(٣) فالصورة الكاريكاتورية عند احمد مطر تكاد انْ تُرسم لتعبر عن مفارقة تُشاهد، فهي غير مجردة، بل تصويرية بامتياز، ففي قصيدة (وصايا)، يقول:

قبلَ ان تخرجَ
دعْ رأسك في بيتكَ
من بابِ الحذرْ
يا صديقي
في بلادِ العرب أضحى
كُلَّ رأسٍ في خَطرْ
... ما عدا رأسَ الشهرْ!(٤)

فالصورة الشعرية هنا تعتمد في رسم المفارقة على التصوير الكاريكاتوري، الذي يمكن انْ يُرسم بريشة فنان كاريكاتوري ليؤدي الدلالة ذاتها، ويقول في قصيدة (الطفل الاعمى):

وَطَني ما زال مُلقىً
مُهملاً فوق الرصيفْ
غارقاً في سكرات الموتِ

---

(١) أدب المعتزلة حتى نهاية القرن الرابع الهجري، عبد الحكيم بلبع: ٢٥٩.

(٢) النثر الفني واثر الجاحظ فيه، عبد الحكيم بلبع: ٢٧٧.

(٣) الضحك، هنري برجسون: ١٣.

(٤) الأعمال الشعرية الكاملة، احمد مطر: ١٤٣.

والوالي هُوَ السكينُ

... والشعب نزيفْ[١]

إذ يبدو هذا المقطع، وكأنه صورة كاريكاتورية في إحدى الصحف. اما السخرية اللفظية، فهي نوع من السخرية "يعتمد على الفكاهة في التفسير والتهكم المستخلص من خلال البناء اللفظي للأبيات الشعرية اكثر مما يعتمد على التركيب التصويري"[٢]، والسخرية اللفظية اقل وقعاً لأنها لا تنقل المفارقة واضحة مجسمة، بل تعتمد على التشكيل اللفظي الذي يخرج منه المتأمل بما يضحكه ويثير سخره، ففي قصيدة (فقاقيع)، يقول:

و"الشاي المقطرْ"

وهو مشروبٌ لدى الأشراف معروفٌ

ومنكرْ

يجعل الديكَ حماراً

وبياض العين أحمرْ[٣]

فالشاي المقطر، إشارة إلى الخمر، ولفظ (معروف) يدل في السياق الظاهر على المعرفة الذي يقابلها (الإنكار)، وقد جاء لفظ منكر ليؤدي دلالة ظاهرة تطلبتها تقنية الطباق، الا ان لها دلالة اكثر قوة، واشد إيحاءً، وهي دلالة (المنكر) بمعنى الحرام، وكذا في لفظ (حماراً وأحمر) وما بينهما من دلالة في تجانس حروفهما، واختلاف دلالتهما. اما التهكم في شعر احمد مطر فقد شغل حيزاً اقل من السخرية، وانَّ الذي لا يعلم عن طريقه الشاعر في كتابة شعره شيئاً سيخدعه السياق، وسيظن انَّ هذا النوع من الشعر سطحي ومباشر، ولا يمت بصلة ما، إلى المفارقة، ففي قصيدة (مصادرة)، يقول:

تقولُ لي والدتي:

يا ولَدي

إنْ شئتَ أنْ تنجو من النحْسِ

وأنْ تكون شاعراً مُحترمَ الحسِ

سبِّحَ لرب "العرش"

... واقرأ آية "الكُرسي"[١]

---

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، احمد مطر: ٩٤.

(٢) اتجاهات الهجاء في القرن الثالث الهجري، د. قحطان رشيد التميمي: ٣٥٥.

(٣) الأعمال الشعرية الكاملة: ١٠٢.

فالقصيدة بصورتها السياقية الظاهرة، وبنيتها السطحية، تبدو وكأنها نصيحة من أم إلى ولدها، الا ان شخصية الشاعر وطريقة كتابته، فضلاً عن الأقواس التي وضعت فيها بعض الألفاظ، جعلت الكلام الجدي يُراد به التهكم، فـ(رب العرش) أُريد به سلطان الدنيا وليس سلطان الآخرة ولفظ (الكرسي) أُريد به كرسي السلطة فتكون الآية، هي قصائد الشعراء المداحين، فالكلام الجاد في هذا المقطع أوحى بتهكم أدى إلى مفارقة يستنتجها المتلقي، اعتماداً على معطيات كثيرة، ومثال آخر على التهكم الكاريكاتوري في شعر احمد مطر قصيدة (صلاة في سوهو)، إذ يقول على لسان السلطان:

أدري
بأنَّ الفتحَ يُهلكَ صحَّتي
أدري
بأنَّ السَّهد يُذبلُ مقلتي
لكنَّ مَنْ طلب العُلا
سَهِرَ الليالي![٢]

فهذا المقطع، هو ختام قصيدة (صلاة في سوهو)، إذ يصف الشاعر فيها مفاسد السلطان، وانغماسه في الرذيلة الجنسية، فجاء المقطع بصيغة التهكم، فالفتح ليس فتح البلدان، والسهد لا للعلم، بل لسهرات المجون، وسهر الليالي يؤدي دلالة أخرى غير طلب العلا.

رابعاً- التجسيم:

لعل رغبة الشاعر في إيصال مفارقاته الشعرية إلى العامة، هي التي جنحت بتصويره الشعري نحو التجسيم، الذي يقوم أساساً على إضفاء صفات مادية محسوسة، على أشياء معنوية. ومصطلح التجسيم يسعى إلى جعل المعنوي حسياً[٣]، فالتجسيم، هو الوسيلة الأفضل –كما يرى ذلك المربون وعلماء النفس– لإيصال المعلومة إلى كل المستويات العقلية، وخصوصاً المستويات العقلية البسيطة[٤]. والمفارقة كما أسلفنا في اثناء البحث بها حاجة، إلى الوضوح في تحققها، كي تصل إلى ذهن المتلقي، ونحن لا نعني بالوضوح هنا، الدقة في التصوير، بل الدقة في التعبير،

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، احمد مطر: ٨٨.

(٢) نفسه: ١٤٦.

(٣) ينظر: أساس البلاغة، جار الله الزَّمخشري: ٩٤.

(٤) ينظر: المعلومة وطرائق إيصالها، د. منصور توفيق: ٧٥.

أي: وضوح صورة المفارقة، وليس الواقع الذي استُلتْ منه، فرسم حواف صورة المفارقة يجب ان يكون واضحاً، لأنها تعتمد أساساً على التشويه المُعبر، المقصود، أي: تغيير الصورة الواقعية بطريقة ما إلى صورة مفارقة، عن طريق تشويهها بحذف، أو إضافة، أو تصغير، أو تكبير، أو تغيير، جزء، أو أجزاء منها، مع الحرص على إبقاء ملامح الواقع. فالتجسيم، فضلاً عن كونه عنصراً من عناصر تزيين الصورة، فانه وسيلة مهمة لتوضيح المعنى وجلائه، فالذي ندركه بالحس هو الذي نستطيع تخيله، إذ ليس ثمة تخيل منقطع عن الحواس[1]، فتغيير الصورة الواقعية يجب انْ يكون واضحاً، لتجنب التأويلات التي تُعيد الصورة إلى الواقع الحقيقي، فتجعل الصورة فاترة ميتة، لا تمت إلى المفارقة في شيء. ولكل المحسوسات جسم، عاقلة كانت ام غير عاقلة، حية أم ميتة[2]، فالتجسيم عند احمد مطر وسيلة توصيل، وإيضاح وتزيين، وقد استعملها الشاعر كثيراً، إذ جعل السياسة نجاسة والكبرياء سوق نخاسة[3] والفصاحة ببغاء والقوة مومياء[4]، فقصائد الشاعر تزخر بصور التجسيم التي تبرز من خلالها مفارقات مدهشة. ففي قصيدة (دَوْر) تتحول القافية إلى ملح تدبغ به الجلود لتصنعُ منها الأحذية، إذ يقول:

أَعْلَمُ أنَّ القافيةْ
لا تستطيعُ وحْدها إسقاطَ عَرْشِ الطاغِيَةْ
لكنَّني أدْبُغُ جلدهُ بها
دَبْغَ جلودِ الماشيةْ!
حتّى إذا ما حانتِ الساعةُ
وانْقضَّتْ عليهِ القاضِيَةْ
واسْتَلَمتهُ من يديَ أيْدي الجُموعِ الحافيةْ
يكونُ جِلداً جاهزاً
تُصْنَعُ منهُ الأحذيةْ![5]

فالقافية مفهوم ليس له جسم، والملح مادة لها أبعاد وحيّز، فبوساطة التجسيم تحوَّل المعنوي المجرد من الحيّز والحدود المكانية إلى حسّيات، تُرى، وتلمس وتشم، وتذاق.

---

[1] ينظر: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، القرطاجني: ٩٨-١٠٠.
[2] ينظر: اللسان: مادة (جسم).
[3] الأعمال الشعرية الكاملة، احمد مطر: قصيدة (قطع علاقة: ٧).
[4] نفسه، قصيدة: (قومي إحبلي ثانية: ٣٥).
[5] نفسه: ٢٣٨.

وإذا كان الجسم هو الهيكل المُحس لكل ما يشغل حيزاً من المكان، فانَّ الجسد مختص بجسم الإنسان[1]، فالتجسيد يكسب الصورة المعنوية، أو الحسية، ملامح الإنسان أو صفاته، أو أفعاله، وهو أدق من التشخيص، الذي يعني: "سواد الإنسان أو غيره تراه من بعيد، وكل شيء رأيت جسمانه فقد رأيت شخصه"[2]، فكل تجسيد تجسيم ولا يصح العكس. والتجسيد اكثر اظهاراً للمفارقة لامتيازه بالحركة التي لا توجد في التجسيم دائماً، والحركة مطلبٌ مهم يزيد من فعالية المفارقة، وتأثيرها في المتلقي، ففي قصيدة (وقفة تاريخية) يتحول التاريخ إلى بشر في أفعاله، وأقواله، إذ يقول:

يُحدّقُ التاريخُ في تاريخنا
بمنتهى الذّهولْ
يقول: ماذا يا تُرى
عساي أنْ أقولْ؟!
يجمعُنا في كومةٍ
يَبعدُ عنَّا خُطوةً
يشُدُّ بنطلونهُ..
وفوقنا يبولْ![3]

فالتاريخ هنا يُجسَّد في صورة الإنسان، فيُذهل، ويقول، ويجمعنا في كومةٍ ويبتعد عنا خطوة، ويشد بنطلونه، ويبول، هذه الحركات الإنسانية التي وصف بها التاريخ، أعطت له حركية أكثر في إظهار المفارقة، التي توخاها الشاعر، وهذا النمط من التجسيم، أي: تجسيد التجسيم كثير في شعر احمد مطر، فقد اسبغ الحياة واعطى الصفة الإنسانية على كثير من الاشياء مثل (الخوف، التحذير، صدى الصوت، الاباء، الخزي، الغباء، الضحك، النباح، الزمان، العفن، الأفكار، الفجر، القصيدة، القضية)، والكثير غيرها. ولنا انْ نتلمس التجسيد ومدى خدمته للمفارقة في قصيدة (حسب الأصول)، إذ اشتغلت المفارقة على الحركية في الإنسان لنقل مفاهيم، (السعد) و(النحس)، وتحويلها إلى محسوسات تتحرك بصفات انسانية، فيقول:

دُقَّ بابي بالمزامير ودقاتِ الطبولْ!
ما الذي يجري؟!

---

[1] ينظر: اللسان: مادة (جسد).
[2] النهاية في غريب الحديث والأثر، ابن الاثير: ٢/٤٥١.
[3] الأعمال الشعرية الكاملة، احمد مطر: ٢٣٨.

فتحتُ البابَ من بابِ الفضولْ.

-مَنْ؟

-أنا (السَّعدُ)

تسمرتُ على لوْحِ الذُّهولْ!

-أنتَ؟!

قد أوشكتُ أن أيأسَ..

حُييتَ.. تفَّضلْ بالدخولْ(١)

فالسعد، هنا، كان طرفاً في حوار قصصي، والسعد، مفهوم تحوَّل إلى جسد، يطرق الباب، ويجيب، ولعل حاجة الشاعر إلى التصوير القصصي في مفارقاته هي التي ألجأته إلى التجسيد ليتمكن من إضافة أفعال، وأقوال على لسان أشياء مفهومية ما كانت لتصح منها الأقوال والأفعال لولا التجسيد، فالسعد محاوراً يجيب:

-عِشتَ..

بيتٌ عامرٌ،

لستَ على جدْولِ شُغلي،

ما أنا إلاّ رسولْ.

خلُّك (النَّحسُ) يقولْ

أهْلهُ اليوم على وشْكِ الوصولْ

وهو مضطرٌّ لان يأتي بهمْ

حتى يوافيك على مَوعدِه..

حسب الاصولْ!(٢)

وقد تجسد (النحس) في صورة إنسان، له أهل، يسافرون، ويعودون، وهذه الطريقة، تحفّز خيال المتلقي في تقبل الصورة، وكأنها مقطع من مسرحية يشاهدها بأشخاصها ويتأثر بهم. فالتجسيم عامة، والتجسيد خاصة، ضروري في مفارقات احمد مطر، كونها تجنح إلى الطابع القصصي، الذي يتخطى القصة -في بعض الأحيان- ليتحول إلى (سيناريو) يصلح لخشبة المسرح.

---

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، احمد مطر: ٤٥٩.

(٢) نفسه: ٤٦٠.

جـ- أطر الصورة في مفارقات الشاعر:

ابتعد الشاعر احمد مطر عن الوصف من الخارج أو من الداخل، وهي الطريقة التي اتبعها الشعر القديم في تأطير صوره، الا انه كان مثل غيره، من شعراء التفعيلة، في ميله نحو الدرامية، إذ أحتلت أُطر القص الحيز الأكبر من أُطر صوره الشعرية، والسؤال الذي يطرح نفسه بقوة، هو هل لأطر الصورة أثر في المفارقة؟ لاشك في ان المفارقة تظهر، أو يمكن لها انْ تظهر بعيداً عن الأطر المسبقة للصورة، الا انَّ اختيار الشاعر لإطار الصورة في إظهار مفارقاته لم يكن اعتباطاً، لذلك انتقى من الأُطر لصوره الشعرية، ما يمكن لها انْ تساعد المتلقي على تقبل صورة المفارقة فالأُطر التي ظهرت بها صور المفارقة عند الشاعر كثيرة منها:

أولاً- القص:

احتل أسلوب القص الحيز الأكبر من النتاج الشعري لاحمد مطر، إذ أطر القص مفارقاته في (٣٤٩) قصيدة، مُشكلاً نسبة مقدارها (٧٢%) من نتاجه في اعماله الشعرية الكاملة. فلقد أمسك احمد مطر بأدوات القص كونه قد كتب القصة في مرحلة من مراحل حياته[١]. ويعدّ هذا سبباً ذاتياً يبرر توطن القص في نصوصه الشعرية، على انَّ هناك جملة من الأسباب الموضوعية جعلت الشاعر يجنح إلى القص في تأطير مفارقاته الشعرية، لعل أهمها:

١-كون الواقع، هو الذي يشكل المرجعية المشتركة للمفارقة بين الشاعر ومتلقيه في معظم الأحيان، "فالواقعة لكي تبقى حية لابد انْ تصبح قصة"[٢]، إذ تحتل القصة مكاناً متوسطاً بين التاريخية، والخيال، فلا يمكن للقاص انْ يسرد التاريخ فحسب، أو ان يجنح إلى الخيال دون واقعة تاريخية، ماضية أو حاضرة كبيرة، أو صغيرة، حقيقية أو مفترضة[٣]، فضلاً عن كون الفنون السردية، وخاصة الفن القصصي، والمسرحي هي الحواضن الطبيعية لأسلوب المفارقة.

٢-إذا كانت الغرابة وسيلة مهمة من وسائل المفارقة للتحقق، فانَّ السياق الخاص الذي ينظم الحكاية ويؤطرها، هو الذي "يجعل ما فيها من غرائب، أو خوارق، أمراً ممكناً على مستوى التلقي، لانه يحدث داخل ذلك السياق"[٤] فتعمل القصة على احتضان المفارقة داخل الشعر، إذ تُوفر لها الأجواء الطبيعية المناسبة.

---

[١] ينظر: لقاء مع احمد مطر، (مجلة العالم) العدد (١٨٠): ٥٣.

[٢] عناصر القصة، روبرت شولز: ١٦.

[٣] نفسه: ١٥.

[٤] مرايا نرسيس، حاتم الصكر: ٢٥٠.

٣–يُعدُّ الاختزال والابتعاد عن الترهل ضرورة من ضرورات المفارقة، وهذه الضرورة يوفرها القص، حيث يخضع القص لعملية أشبه ما تكون بـ(المونتاج) السينمائي كما ترى ذلك الدكتورة ناهضة ستار، فيبعد كل ما هو زائد على حبكة الحكاية الأصل فتظهر الحكاية، موجزة، قصيرة، مكثفة[١] ، فالمفارقة كالطرفة يقتلها الترهل، ويضعفها السرد، الذي لا يصب في جوهرها، مباشرةً.

وقد عمد الشاعر إلى اختيار الروي بصيغة المتكلم، ليزج المتلقي بصورة مباشرة في فكر الراوي وإدراكه ومهمته[٢]، حيث شكل الروي بطريقة (الأنا السارد) اكثر من (٥٥%) من مجموع قصصه الشعرية، وقد مزج احمد مطر بين "الأنا في عالم السرد الداخلي في دوره كسارد"[٣]، فضلاً عن دوره بوصفهِ شخصية من شخصيات قصة المفارقة، ومثال على ذلك قصيدة (الفاصلة)، حيث يقول:

بيْنَ حياتي ومماتي
واقفٌ كالفاصلةْ
لستُ هُنا.. ولا هُنا
أضيعُ ما بيني وما بيني أنا
وكلُّ نبضٍ في عروقي بُوصلةْ!
كلُّ صباحٍ تَغْمرُ المرآةُ وجهي
بضبابِ الأسئلةْ:
ما زلتَ حيَّاً؟
عَجَباً!
أماتَ احساسُكَ..
أم ماتَ جميعُ القَتَلةْ؟![٤]

وملخص القصة بسيط، يتحدث عن مواطن يسأل نفسه بتعجب، عن كيفية بقائِهِ حياً في زمن القتلة. وقد ألمحت القصة إلى انَّ الشاعر المتكلم، أو السارد هو من سأل نفسه، وليست المرآة، إذ قال (كل صباح تغمر المرأة وجهي بضباب الأسئلة) فعندما يتكلم المرء أمام زجاج المرآة،

---

[١] ينظر: بنية السرد، في القصة الصوفية في العصر العباسي حتى القرن السابع الهجري، د. ناهضة ستار: ١٣٣ (أطروحة).

[٢] ينظر: النقد التطبيقي التحليلي، د. عدنان خالد عبد الله: ٨٧.

[٣] المصطلح السردي، جيرالد برنس: ١٥٩.

[٤] الأعمال الشعرية الكاملة، احمد مطر: ٢١٩.

فانَّ الضباب يُغطي زجاجها، والشاعر يستطيع تفعيل عنصر المفارقة عندما يكون جزءاً منها. وقد روى الشاعر بعض قصص المفارقة بطريقة النشيد، فأستعمل الضمير (نحن) لسرد الحدث، والتعبير عنه وهذه الطريقة بالشعر اليق منها في النثر، لان الشعر في أول ظهوره كان ينطق باسم الجماعة، حيث كثر النشيد، أو ضمير (نحن) في الشعر الجاهلي والإسلامي(١).

فهذه الطريقة من السرد، تجعل الشاعر جزءاً من جماعة، إذ تقع المفارقة على كلٍ، يكون الشاعر جزءاً منه، وهي أكثر حميمية، إذ يحاول الشاعر انْ يقترب من افكار الجميع، وقد شكلت نسبة (١٩%) من مجموع قصص المفارقة الشعرية عند الشاعر، ومنها قصيدة (مشاجب)، إذ يقول:

وإذا سهَا جحشٌ
فأصبحَ كادراً في حِزبِنا
قُدْنا بِهِ الدُّنيا
وسَمَّينا الرفيق: (أبا زِمالْ)!
وإذا ادّعى الفيلُ الرَّشاقةَ
وادَّعى وصْلاً بنا
هاجتْ حَمِيَّتُنا
فأطلقْنا الرَّصاصَ على الغزالْ!(٢)

والملاحظة التي يمكن تأشيرها هنا، هي انَّ الشاعر يستعمل ضمير المتكلمين، حيث ما كانت مفارقاته في موضوعة الهجاء للمجتمع، اما في هجائه الحكام، والسلاطين فيستعمل الشاعر ضمير المتكلم المفرد. ويبدو ان أسلوب القص جاء لتبيان مظاهر النقص في المجتمع كثيراً، "لاتساع هذا الأسلوب، لتفصيل الكلام، ولقربه من طريقة المحادثة والقصة لما يحتمله من قولٍ، ورد، وسؤال، وجواب، وحوارٌ، ونقاش"(٣)، يعطي للشاعر حرية اكبر للتنفيس عن مفارقاته في اتجاه النقد، والهجاء، بما لا يسمح لمشاعر الآخرين ان تأخذ موقفاً سلبياً منه، لانه قد صور نفسه جزءاً من الحالة المنقودة أو المهجوة.

واستعمل الشاعر طريقة الروي الموضوعي في بعض قصص المفارقة، حيث اعتمد السرد على الحوار فقط من دون وجهة نظر للراوي، "وعندما يلجأ القاص إلى السرد الموضوعي، فانه لا

(١) ينظر: التحليل النفسي والأدب، جان بيلمان نويل: ٤١.
(٢) الأعمال الشعرية الكاملة، احمد مطر: ٢٢٨.
(٣) اتجاهات الهجاء في القرن الثالث الهجري، د. قحطان رشيد التميمي: ٣٤٧.

يقدم لقراءة غير التفاصيل الخارجية، اما ما يدور في ذهن شخوصه وردود أفعالهم، وبنية الشخوص النفسية، والعاطفية، والعقلية، فأمورٌ يتركها للقارئ لكي يستنتجها، ويفهمها من النص"[١]، إذ يمكن ان نطلق على هكذا مفارقات تسمية (مفارقة الاستنباط)، حيث يستنبط المتلقي المفارقة على طريقته الخاصة، حيث يكتفي الشاعر بنقل أحداث حقيقية، أو مبتكرة، ويترك المتلقي يستنتج منها المفارقة. وقد شكلت نسبة (١٨%) من مفارقاته القصصية، ومنها قصيدة (مشاتمة)، يقول فيها:

قال الصبي للحمار: (يا غبي)

قال الحمار للصبي

(يا عربي)[٢]

فالمفارقة هنا، هي مفارقة استنتاج لم يكن للراوي فيها أية وجهة نظر، وهي شبيهة بوجهة نظر الراوي المسرحي، الذي يحاول إظهار وجهة نظره من خلال شخوص المسرحية وحواراتهم.

وقد حظيت القصائد التي رويت فيها المفارقات القصصية بطريقة الراوي كلي العلم بالنصيب الأقل، حيث شكلت نسبة (٨%) من مجموع مفارقاته القصصية. ومن مزايا استعمال الراوي كلي العلم في السرد القصصي "إعطاء القاص المجال الواسع للحركة، دون التقيد بزمان، ومكان، معينين"[٣]، فالقاص يمتلك القدرة على رؤية، وأخبار، وحجب ما يراه ويسمعه عن القارئ، "وهذا النوع من القص أجدر بالروايات والقصص المركبة المتعددة الشخوص والكثيرة الأحداث"[٤]، وقليلاً ما تعتمد المفارقة على أحداث مركبة وشخصيات كثيرة، ومن قصائد الشاعر التي ظهرت فيها المفارقة بطريقة الراوي كلي العلم قصيدة (استراحة)، حيث يقول:

مُنع التخدير في المستشفياتْ

عند إجراء الجراحةْ

زعموا انّ مريضاً

ساعة التخدير ماتْ

بصراحةْ

ينبغي ان يعلن الشعب ارتياحهْ

فمن الممكن ان تفنى الحياةْ

---

(١) النقد التطبيقي التحليلي، د. عدنان خالد عبد الله: ٨٩.

(٢) الأعمال الشعرية الكاملة، احمد مطر: ٢٢٩.

(٣) النقد التطبيقي التحليلي: ٨٩.

(٤) الفن الروائي، ديفد لودج: ٦٥.

بين تخدير الأطباء
وتخدير الولاةْ![1]

فالشاعر ليس جزءاً من الحدث الذي بنيت عليه المفارقة، الا انه وصف الحدث وعلق عليه بالطريقة التي تُظهر المفارقة وتبرزها.

وقد تخلل القص في مفارقات الشاعر الكثير من الحوار، حيث شكلت قصص المفارقة التي احتوت على حوار نسبة تزيد على (٦٢%) من مجموع قصص المفارقة في شعره. وقد حرص احمد مطر على ان يكون الراوي في قصص مفارقاته عاقلاً وان كانت شخصيات قصصه ليست كذلك دائماً، وقد أسهم شخوص القصة في إظهار بعض المفارقات، لا من خلال أفعالهم، أو أقوالهم، بل من خلال عملية الاختيار للأشخاص، ليشكلوا صدمةٍ ما كانت في ذهن المتلقي. ففي قصيدة (العروة الواعية) كان الشخوص في القصة مخيط، وزرٌ، وعروة، حيث يقول:

زرٌ دعا عروتَهْ:
تأملي يا عروتي هذا الرفيق الباسلْ
يطعن جنب الفتق كي يرتقهُ
ويلحم الجراح بالفتائلْ
أليسَ هذا مثلاً
للمستبدّ العادلْ؟![2]

فالشاعر يهبط بعدسته المصورة، والمكبرة للأحداث، إلى أشياء، لا تبدو ذات أهمية، الا انه يستطيع، وببراعة، ان ينتزع منها مفارقة، تعتمد على زاوية التصوير ونوع الحوار، فضلاً عن شخوص القصة، ونوع الروي، ونبرته. وقد اقترب القص في شعر احمد مطر من تقنيات (المونتاج) الذكي القائم على "قطع شذرات من عوالم مختلفة، ثم لصقها، وترتيبها بإيقاع محسوب، وهي غالباً شذرات متخالفة في الزمان والمكان"[3]، بل يكاد المونتاج، ان يكون، هو المميز الفني لمفارقات احمد مطر، فضلاً عن أجادته صنع ما يدعوه النقاد (جدلية النسج السردي)، وهو طراز بنائي يعتمد بنيات البعد الزمني، وبعد المكان أيضاً، باستثمار بعض حيل المسرح[4]، ومثال على ذلك قصيدة (فبأي آلاء الشعوب تكذبان)، إذ يقول:

غفت الحرائقُ..

---

[1] الأعمال الشعرية الكاملة، احمد مطر: ١٩٠.

[2] نفسه: ٤١٩.

[3] (الأسلوب السينمائي في شعر أمل دنقل)، ضمن كتاب دراسات نقدية، د. صلاح فضل: ١٠٤.

[4] الأعمال الشعرية الكاملة: ١٠٢.

أسبلتْ أجفانها سحبُ الدخانْ
الكلّ فانْ
لم يبقَ الا وجه "ربك" ذي الجلالة واللجانْ
ولقد تفجر شاجباً
ومندداً
ولقدْ أدانْ
فبأي آلاء الولاة تكذبانْ!(١)

إذ استطاع الشاعر دمج الحدث الدنيوي بأحداث الآخرة، كما وردت في سورة الرحمن، فإضافة مفردة اللجان، نقل نص الآية القرآنية إلى دلالة حاضرة، وكذلك مفردة الولاة، التي عملت على نقل الحدث من عالم الآخرة إلى عالم الدنيا، وقد سوغ ذلك بعض المشتركات، فالآية الكريمة تتحدث عن أهل النار، وخطاب الله لهم، والأحداث الحاضرة التي أوردتها القصة، هي أحداث حرب، فتقارب المعنيين سوَّغ للشاعر إمكانية دمج الحدثين بصورة قصصية واحدة.

جدول رقم (١٠) يبين إعداد ونسب القص، باعتبار الروي الحوار

الراوي / الحوار		الانا السارد	النشيد نحن	السارد الموضوعي	السارد كلي العلم	المجموع
موجود	العدد	(١٠٢)	(٢٩)	(٦٣)	(٢٣)	(٢١٧)
	النسبة	٢٩%	٨%	١٨%	٧%	٦٢%
غير موجود	العدد	(٩٠)	(٣٧)	–	٥	(١٣٢)
	النسبة	٢٦%	١١%	–	١%	٣٨%
المجموع	العدد	(١٩٢)	(٦٦)	(٦٣)	(٢٨)	(٣٤٩)
	النسبة	٥٥%	١٩%	١٨%	٨%	١٠٠%

يُلاحظ من الجدول أعلاه انَّ القص بطريقة الانا السارد احتل النسبة الأكبر في قصص المفارقة في النص المطري، بما يتفق مع الخطابية العالية التي انماز بها احمد مطر. وقد شغل الحوار مساحة واسعة في قصص المفارقة، ليخلص من الإفاضة الزائدة في المعنى لقدره الحوار

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، احمد مطر: ٦٤.

على إيجاد ترابط في نسيج القص والإسهام في إظهار المغزى[1]؛ لان المفارقة بها حاجة إلى اطار يجعل كل ما فيها من غريب أو غير معقول ممكناً على مستوى التلقي.

ثانياً- المقارنة:

لا يختلف اثنان، على ان المفارقة بها حاجة إلى صورتين للتحقق، وهاتان الصورتان لا تكونان حاضرتين في النص دائماً، فقد تكون أحداهما في ذهن المتلقي، لتشكل لوحة خلفية، يرسم الشاعر مفارقته عليها، الا ان الشاعر قد يستدعي صورتين تبدوان متشابهتين، الا انه ومن خلال المقارنة بينهما يستطيع إظهار تباين، يشكل من خلاله المفارقة، وقد اعتمدت المفارقة على تقنية المقارنة النصية الحاضرة في (٣٩ قصيدة)[2] بنسبة (٨%) من مجموع قصائده في اعماله الشعرية الكاملة، والمقارنة تستدعي صورتين، لاجراء المقابلات الدلالية بينهما بوصفها "خلية من خلايا النص الحية، تتزامن فيها لحظة الهدم، والبناء، ويتناسخ الداخل بالخارج، لتنبثق من هذه اللحظة المركبة... رؤيا النص"[3]، فالاتيان بعنصر ما في الصورة، يتطلب الانتقال إلى الصورة الأخرى، فقد يشكل وجود العنصر في الصورة الأخرى مفارقة ما، وقد تكون المفارقة مبنية على فقدان العنصر ذاته في الصورة الأخرى، فعندما يكون تصوير المفارقة في اطار المقارنة بين صورتين، فالمفارقة هنا تعتمد على احد شيئين، الأول ان يستحضر الشاعر اختلافاً بين المتشابهات لم يفطن إليه المتلقي، والثانية ان يحضر الشاعر تشابهاً بين المختلفات لم يفطن إليه المتلقي أيضاً، وقد يكون الاثنين معاً. ففي قصيدة (مقتل شاعرين)، يقول:

في أول الليل
رأيت شاعراً يناضلْ
يرقعْ بالعروض نعل الوالي
رأيته مختنقاً
في عرق النضال
مُسْتفْعِلُنْ مُسْتفْعِلُنْ مَفَاعِلْ![4]

---

[1] ينظر: لغة الشعر، رجاء عيد: ٢٩.

[2] ومن هذه القصائد: (الجزاء ٢٥)، (وقفة على جثمان الحرية ٣٩)، (مقتل شاعرين ٣٩)، (جاهلية ٤٨)، (اكتشاف ٥٠)، (حالات ٧٦)، (الجدار ٧٨)، (حكمة الغاب ٩٢)، (واعظ السلطان ٩٣)، (المخطوفة ١٠٨)، (بوابة المغادرين ١١٢)، (مؤهلات ١١٥)، (موازنة ١١٩).

[3] قراءة نقدية في قصيدة حياة، علوي الهاشمي: ١٠٦.

[4] الأعمال الشعرية الكاملة، احمد مطر: ٣٩.

فهذه صورة لشاعر السلطان، حاول الشاعر ان يقارن بينها وبين صورة شاعر الجماهير، إذ يقول:

في آخر الليل
رأيتُ شاعراً يرسفَ بالسلاسلْ
مختنقاً بين جنود الوالي
رأيتُ ذلَّ ماسة
في وسط المزابل
مُسْتفْعِلُنْ.. مفاعِلْ(١)

فالشاعر هنا يحاول تلمس الفروق، والاختلافات بين الصورتين من خلال المقارنة، ونعتقد ان جملة (أول الليل) في المقطع الأول، هي التي استدعت جملة (آخر الليل) في المقطع الثاني، لأن ما بعد أول الليل ظلام وما بعد آخر الليل فجرٌ مضيء. والشاعران مختنقان، الأول، بعرق النضال، حيث توحي الجملة بدلالة أخرى للعرق، وهو (المنكر) المحرم، لتتهدم الصورة التي يحتويها السياق الفوقي الظاهر، والشاعر الثاني يخنقه الظلم، والاضطهاد، ونلاحظ ايضاً انَّ تفعيلات الشاعر الأول تامة، توحي بأنه يقول الشعر دون ضغط، وقد تدل على الكلام الفائض عن المعنى الذي لا جدوى منه، اما الشاعر الثاني، فان تفعيلاته مجزوءة توحي بأنه لا يمتلك حرية القول، فكلامه بقدر معانيه، ثم يأتي تعليق الشاعر على الصورتين، فيقول:

عند الضحى تحوَّل المناضلْ
كعباً لنعل الوالي
وبرعم الورد على السلاسلْ(٢)

فقد يؤدي لفظ الضحى في تعليق الشاعر على الصورتين، إلى حالة الكشف وهو ما تسجله ذاكرة الجماهير عن الشاعرين.

فالمقارنة يمكن ان تأتي لإظهار المفارقة، عن طريق جمع صورتين مختلفتين يحاول الشاعر تلمس التشابه بينهما، وهذا التشابه هو الذي يخلق المفارقة في ذهن المتلقي، لانه تشابه بعيد يتطلب إعمال الذهن، الا ان الشاعر قرَّبه إلى ذهن المتلقي من خلال أطرٍ لم تكن قط في ذهن متلقيه، ومن ذلك قصيدة (حالات)، إذ يقول:

---

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، احمد مطر: ٣٩.

(٢) نفسه والصفحة نفسها.

بالتمادي
يُصبحُ اللصُّ بأوربا
مديراً للنوادي
وبأمريكا
زعيماً للعصابات وأوكارِ الفسادِ
وبأوطاني التي
من شَرعها قْطعُ الأيادي
يُصبحُ اللصُّ
.. رئيساً للبلادِ!(١)

فزعماء أوكار الفساد في الغرب، والرؤساء في البلدان العربية جنسان مختلفان، لا يمكن اجراء المقارنة بينهما منطقياً، الا ان الشاعر حاول ان يجد حالة من التشابه بينهما، وهي انهما يبدآن حياتهما لصوصاً، وهذا التشابه هو الذي غذّى المفارقة في هذا النص. فوجود نصين، أو صورتين، أو اكثر في معنىً واحد أو متقارب "تفرض على المتلقي شكلاً ملائماً من اشكال الموازنة بين النصين وفقاً لسياقات القراءة"(٢)، الا انَّ الشاعر قد يفرض رؤيته هو على الموازنة بين الأشياء، إذ لا يفسح مجالاً تأويلياً للمتلقي، فيحاول الشاعر انْ يصور الصورة الواحدة من زوايا مختلفة تبيحها له تقنية المقارنة، إذ لا يجمع بين الصور الا كونها تقع في اطار التأويل للنص الذي تصدر القصيدة، ففي قصيدة (ترجمات)، يقول:

(ليلٌ.. وبدرٌ ساطعٌ.. وأنجُمْ)
يا شعراءُ ترجموا
يقولُ فيها الخدمُ:
عباءة السلطان، والدينار، والدَّراهمُ!
ويشرحُ البهائمُ:
مائدةُ السلطان
ثُمَّ الصَّحنُ، ثمَّ اللَّقمُ
وَينْهقُ الحمائِمُ:

---

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، احمد مطر: ٧٦.

(٢) التناص دراسة في الخطاب النقدي العربي، سعد إبراهيم عبد المجيد: ٨٦ (اطروحة).

سفينةُ السَّلمِ، واسرائيلُ، والمغانِمُ[١]

(فالخدم)، و(البهائم)، و(الحمائم)، هي توصيفات لشعراء، يفسر كل منهم النص على طريقته، وهي تفسيرات يمكن انْ تشير إليها رموز النص، اما ما هو ابعد من ذلك، أي: المبالغة في الرمزية، فقد كانت على لسان الشعراء الحداثيين، إذ يقول:

اما الحداثيونَ
فالليلُ لديهمْ (يالمشى)
والبْدرُ (كرشُ الثُّقب)
والأنجم (خيطٌ غائِمُ)![٢]

وهذه الترجمة أو التأويل، بعيدٌ عن ذهن العامة، يصعب معها التلقي المعقول، وبعد انْ أبعد الشاعر ذهن المتلقي عن التفسيرات الكلاسيكية، من خلال تفسير أهل الحداثة، يأتي تفسيره، الذي يسحب المتلقي من اللامعقول إلى ارض المعقول الصلبة، إذ يقول:

وهكذا أترجمُ:
الأنجمُ الغرّاءُ.. أشعاريَ،
والبَدْر.. أنا،
واللَّيلُ.. هُمْ كلهُمو! [٣]

ونلاحظ ان الشاعر قد بدأ بالأنجم، على عكس كل أفواج الشعراء باختلاف مشاربهم ليقول انه، أو من هو مثله، هم الشعراء الحقيقيون، أو شعراء الجماهير، إذ قامت المفارقة على نقل المتلقي من خلال التأويلات، والتفسيرات المختلفة، ليفاجئه الشاعر بتفسيره عن طريق تقنية المفارقة.

ثالثاً- المثل والحكمة:

تندرج الحكمة والمثل ضمن "نمط خطابي معين هو الخطاب التعليمي"[٤]، ولاشك في انَّ غاية المفارقة عند احمد مطر ليست الإضحاك، فالإضحاك وسيلة لإيصال المعنى والدلالة في المقام الأول، واختلف المثل عن الحكمة في كونه "اقل تجريداً منها، واكثر تخصيصاً، وهو في أكثر الأحيان، ذو بعدٍ حسي"[٥] الا انهما يجتمعان في صفات ثلاثٍ هي إيجاز اللفظ، وإصابة

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، احمد مطر: ٣٩٥.
(٢) نفسه والصفحة نفسها.
(٣) نفسه والصفحة نفسها.
(٤) الأدب والغرابة، عبد الفتاح كليطو: ١٧.
(٥) الأمثال العربية والعصر الجاهلي، د. محمد توفيق ابو علي: ٤٩.

المعنى، وحسن التشبه وقد أضاف بعضهم إليها جودة الكناية[١]، وقد استعمل احمد مطر المثل والحكمة في شعره كثيراً، الا ان الذي يعنينا هنا، هو الإطار الذي ظهرت به صورة المفارقة وليس طريقة التوصل إليها، فالشاعر توصل إلى مفارقاته من خلال تسخير الكثير من الحكم والأمثال القديمة والحديثة، وهذا ما سيتناوله البحث عند دراسة التناص في النص المطري، اما تأطير الصورة بإطار المثل أو الحكمة فغير ذلك، إذ لا يعني بالضرورة استعمال مثل قديم، أو حكمة قديمة، الا ان القالب، أو الإطار الذي ظهرت به الصورة، هو اطار مثل، أو حكمة، وقد احصى الباحث (٢١) قصيدة[٢]، يرى ان صورها تشكلت على وفق قوالب الحكمة والمثل، ومنها قصيدة (سر المهمة)، إذ يقول:

إثنان في أوطاننا

يرتعدان خيفةً

من يقظةِ النائمْ:

اللصُّ... والحاكِمْ[٣]

فالصورة موجزة أصابة المعنى المطلوب وتميزت بجودة الكناية، مما يسر حفظها وتداولها. فالحكمة أو المثل يتحركان داخل مسرح التعريفات المُحددة للفكرة، ولا نقصد هنا الفكرة على ارض الواقع، بل الفكرة كما يراها الشاعر، والمهمة ليست بسيطة، لان الشاعر كلما "سما إلى مستويات في الوجود تشتمثل على عناصر معقدة حيوية، عاطفية، عقلية، روحية، بات أقرب إلى المستحيل توصله إلى تعريفات قصيرة جازمة[٤]، فقصيدة (تهمة) تصلح ان تكون (مثلاً) لايجازها وصدق تعبيرها عن الواقع، فضلاً عن الغرابة التي سهلت حفظها، وأوجدت المفارقة فيها، إذ يقول:

وُلِدَ الطّفلُ سليماً

ومُ َعافى.

طلبوا منهُ اعترافا![٥]

فالصورة هنا تعمل في فضاء معرفي واسع، استطاع الشاعر ان يكثفه ويختزله في أسطر شعرية قليلة "فإذا كانت المعرفة استغراقاً وتأملاً، فالأدب مصدر هذه المعرفة"[١]، والحكمة والمثل،

---

[١] ينظر: سرد الأمثال، د. لؤي حمزة عباس: ٢٥.

[٢] ومن هذه القصائد: (نكتة ١٥)، (ربما ٨٦)، (حكمة ٩٩)، (سرّ المهنة ١٥٧)، (أسلوب ١٥٧)، (صورة ١٧١).

[٣] الأعمال الشعرية الكاملة، احمد مطر: ١٥٧.

[٤] تطور الفكر النقدي الأدبي في العراق، د. بتول قاسم: ٣٤٦.

[٥] الأعمال الشعرية الكاملة: ١٨١.

هما الحلقتان الابرز اللتان تربطان المعرفة بالأدب. وقد عمد الشاعر في بعض قصائده إلى استعمال أمثال شعبية شائعة، وتصرف بها، كما في قصيدة (ربما)، إذ يقول:

رُبَّما الزاني يتوبْ

رُبما الماءُ يروبْ!

إنَّما لا يبرأ الحُكامُ

في كلّ بلاد العُربِ

من ذنبِ الشعوبْ(٢)

فإذا كانت "المعاني تتغير بتغير الأزمان والتجارب، لتبدو ثمة معانٍ قديمة، وأخرى حديثة، أو مولدة، فان (الشعبية)، تظل سمة مهمة تغطي جانباً اساسياً من الأمثال"(٣) سواء كانت هذه الأمثال قديمة ام حديثة، وقد سبق لنا القول في اثناء دراسة لغة الشاعر، انَّ احمد مطر يميل في لغته إلى الشعبية، وقد وجدت الأمثال والحكم في لغة الشاعر حاضناً طبيعياً يمكن لها ان تظهر من خلالها.

رابعاً- السيرة الذاتية:

استغل احمد مطر أدب السيرة ليؤطر به بعض مفارقاته الشعرية لتبدو أكثر اقناعاً للمتلقي. ولا يختلف أدب السيرة عن القص أو الحكاية الا في فقدانه شرائط الحبكة القصصية، فقد تكون الأحداث في السيرة متصلة مترابطة تسير في اتجاه معين"، الا انها، أي: الحبكة القصصية في السيرة تفتقد النقطة الوسطى، أو العقدة "التي تصل فيها الحبكة إلى اقصى درجات التكثيف والانفعال، وهي نقطة التحول في القصة"(٤)، فالسيرة إذن قصة تكون فيها الحبكة غير مكتملة، لفقدانها للعقدة أو نقطة التحول، فقد ذكر الدكتور فائز طه عمر، ثلاثة عناصر للسيرة الذاتية، هي السرد، والأحداث، والشخصية، دون الإشارة إلى الحبكة(٥)، وقد وردت مفارقات احمد مطر مؤطرة بقالب السيرة الذاتية في (١٢ قصيدة)(٦)، منها قصيدة (الاضحية)، التي يقول فيها:

---

(١) تطور الفكر النقدي الأدبي في العراق، د. بتول قاسيم: ٣٤٣.

(٢) الأعمال الشعرية الكاملة، احمد مطر: ٨٦.

(٣) سرد الأمثال، د. لؤي حمزة عباس: ١٩.

(٤) نفسه: ٧٧.

(٥) ينظر: السيرة الذاتية عند الصوفية، فائز طه عمر: ٤١-٥١ .

(٦) القصائد هي: (عقوبات شرعية ١٢)، (الحبل السري ١٤)، (ثورة الطين ١٧)، (قبيلة بوليسية ٢٠)، (الأضحية ٢٢)، (دمعة على جثمان الحرية ٣٩)، (المتهم ٧٧)، (ذكرى ١٠٤)، (شخص واقعي ٣٣١)، (سيرة ذاتية ٣٤١)، (مصائر ٣٩٥)، (قسم ٤١٤).

حينَ ولُدتُ
الفَيتُ على مهدٍ قيدا
ختموه بوَشمِ الحريةْ
وعبارات تفسيريّةْ:
يا عَبْد العُزّى... كُنْ عَبْدا!

* *

وكَبْرتُ، ولم يكبر قيدي
وهرِمتُ... ولم اترك مهدي
لكنْ لمّا تدعو المسؤوليّةْ
يطلب داعي الموت الرّدا[1]

وقد أفاد احمد مطر من عناصر أدب السيرة الذاتية لخرق المألوف، الا انه لم يجنح إلى التغريب الشديد تماشياً مع اشتراطات أدب السيرة، والملاحظة التي يمكن تأشيرها في قصائد احمد مطر المؤطرة بقالب أدب السيرة، هي خلوها من السارد الدخيل "الذي يعلق بصوته على المواقف والمواقع المعروضة التي تَعَرض بها، أو على سياقها، سارداً يعتمد على تدخله، وخروجه التعليقي، ويتميز به"[2]، إذ فقد الشاعر أداة قد أكثْرَ من استعمالها في غير قصائده المؤطرة بأدب السيرة، وهي أداة مهمة في المفارقة تظهر من خلال التعليق الختامي من سارد دخيل، الا ان ما يميز القصائد المؤطرة بأدب السيرة هي توفيرها المناخ الملائم الذي تنبت فيه مفارقات متعددة، ومختلفة في قصيدة واحدة، يجمعها قالب واحد، وهي تصب جميعها في دلالة القصيدة، لتخدم المعنى النهائي وليس المفارقة فالشاعر يعمد إلى الإتيان بمفارقات صغيرة، أو متعددة تفضي إلى المعنى، أو الدلالة التي أرادها الشاعر، فيعمل على جمعها بطريقة السيرة الذاتية.

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، احمد مطر: ٢٢.

(٢) المصطلح السردي، جيرالد برنس: ١١٩.

خامساً- الوصايا:

تتفق المفارقة مع الوصية في تركيزها على الدلالة بوصفها هدفاً رئيساً لوجودها وانَّ التصريح بوجود أنواع قصصه رئيسية[1] وأعمال حكائية مكتملة[2]، من لدن دارسي السرد المعاصرين، يدل منطقياً على وجود أنواع ثانوية غير مكتملة، تُشكَّل فيها الخصائص السردية تشكيلاً بسيطاً. والوصايا من فنون النثر، أو لنقل: ان نصوص الوصايا الواصلة الينا من العصر الجاهلي، والإسلامي، وحتى العصر الحديث، هي نصوص نثرية في معظمها. وقد عدت من أنماط النثر المتميز في الجاهلية[3]، وعمل احمد مطر على تأطير بعض مفارقاته الشعرية بإطار الوصية، وقد جاء ذلك في (٥) قصائد[4]، تميزت بالطول النسبي، وتعدد المقاطع الشعرية، وقد وضع احمد مطر نفسه في موضع الموصي ليُدعِّم الدلالة التي توختها المفارقة، فضلاً عن كون الشاعر يميل بشعره إلى الخطابية، وقد وفر له اطار الوصية تعزيزاً لهذا الميل، ومن قصائد الشاعر المؤطرة بإطار الوصية، قصيدة (الوصايا)، حيث جعلها على شكل رزمة من الوصايا، جاءت على شكل مقاطع متعددة، ومرقمة، يقول فيها:

عندما تذهبُ للنومِ
تذكَّر انْ تنامْ
كُلُّ صحوٍ خارجَ النومِ
حرامْ!
وخُذِ الفرشاةَ والمعجونَ
واغسلْ
ما تبقّى بينَ أسنانكَ من بعض الكلامْ.
انت لا تأمن انْ يدْهمُك الشرطةُ
حتى في المنامْ![5]

فقد سخَّر الشاعر الوصية الشائعة، بضرورة غسل الأسنان قبل النوم، ليعطيها دلالات أخرى مغايرة، ليجعل الكلام، هو ما تنظفه الفرشاة، وليس بقايا الطعام، ويقول في المقطع السابع من القصيدة نفسها:

انتبه عند الإشارةْ

---

[1] ينظر: السردية العربية، د. عبد الله إبراهيم: ٧.
[2] ينظر: الكلام والخبر، سعيد يقطين: ٦.
[3] ينظر: المكونات الأولى للثقافة العربية، عز الدين إسماعيل: ٨٧.
[4] القصائد هي: (نبوءة ١١)، (لن انافق ٨٤)، (الوصايا ١٤٣)، (كيف تتعلم النضال ١٩٧)، (وصايا البغل المستنير ٣٠١).
[5] الأعمال الشعرية الكاملة، احمد مطر: ١٤٣.

لا تقفْ حتّى إذا احمرَّتْ
إذا كنتَ قريباً من سفارهْ[1]

ويبدو هذا المقطع، كأنه وصية لطفل يريد انْ يستعمل الطريق، الا انَّ الشاعر نقل دلالة الوصية، إذ استطاع ان يخلق المفارقة، ليجعل عدم الوقوف ضرورياً حتى مع الإشارة الحمراء، إذ كنت بقرب أحد السفارات، وسخَّر احمد مطر بعض العنوانات الشائعة لكتب تعليم اللغات والمهارات الأخرى، كما في قصيدة (كيف تتعلم النضال)[2]، يقول فيها:

تُريدُ انْ تمارسَ النضالْ؟
تعالْ.
إجمعْ شعارات جميعِ الانظمهْ
وامسحْ بها...
وبُلْ على كل تقاريرِ مصيرِ
الأمُمِ المُتَّهمة![3]

وقد جعل الشاعر بعض قصائده بإطار وصية على لسان بعض الحيوانات، مترسماً خطا بعض المؤلفات القديمة، مثل قصص (كليلة ودمنة)، ومن قصائده التي تشكلت في إطار الوصية على لسان الحيوان، قصيدة (وصايا البغل المستنير)، يقول فيها:

قالَ بغلٌ مستنيرٌ واعظاً بغلاً فتيا:
يا فتى إصْغِ اليّا..
إنَّما كان ابوك امْرأَ سوءٍ
وكذا أمُّك قد كانت بغيّا.
فلا تركل ضعيفاً حين تلقاهُ ذَكِيّا
يا فتى... إحفظْ وصاياي
تَعِشْ بغلاً،
وإلاّ..
رُبَّما يمسخُكَ الله... رئيساً عربياً![1]

---

(1) الأعمال الشعرية الكاملة، احمد مطر: ١٤٣.

(2) عنوان القصيدة الكامل هو: (كيف تتعلم النضال في ٥ أيام بدون معلم مجموعة من الدروس المبسطة للمبتدئين) وشكل العنوان وطريقة كتابته يحيل المتلقي إلى كتب تعليمية كثيرة).

(3) الأعمال الشعرية الكاملة: ١٩٧.

والمفارقة في نهاية القصيدة جاءت على طريقة التفجير، فقد أُسْتدرج المتلقي، بطريقة أبعدت الاحتمال بتوقع ما يمكن ان يقوله الشاعر، ليخلق المفارقة.

سادساً- الحلم:

لا يُنكر، انَّ للإطار الذي تظهر فيه صورة المفارقة الأثر الأكبر في تسويغ قبولها من قبل المتلقي، فالنفس الإنسانية تتقبل "العظة، أو النصيحة، أو الحكمة، أو المعلومة، إذا ما بُثت على شكل قصة، أو حكاية، أو رؤيا حلمية"[٢]، والرؤية الحلمية نوع من أنواع القص، يتميز من القص الاعتيادي، بضعف الترابط المنطقي بين أحداثه. وقد أُطرت قصص المفارقة بإطار الحلم، أو الرؤيا في شعر احمد مطر في (٦) قصائد من أعماله الشعرية الكاملة، وقد وفر الحلم، والرؤية للشاعر إمكانية رسم المفارقة بعيداً عن الاعتراضات العقلية، والتسلسلات المنطقية، ومن قصائده التي أطرت فيها المفارقة بإطار الحلم، قصيدة (مُساءلة)، إذ يستطيع الشاعر ان يسأل الحاكم، ويحاوره، ويرد عليه، كل ذلك سوَّغه إطار الحلم الذي أُطرت به القصيدة، فضلاً عن ذلك فإنَّ الشاعر قد جعل الكشف متأخراً في القصيدة، وهذا الأسلوب تستعمله الصحافة كثيراً، لتخلق الإدهاش مرتين، الأولى في عدم معقولية ما يجري، والثانية في الكشف عن المسوغ الذي يجعل اللامعقول معقولاً، فقد تسرد الصحافة قصة غير معقولة، لنعرف في نهاية الخبر، ان القصة هي أحداثٌ لعملٍ درامي معين سيعرض على الشاشة مثلاً، فهل يمكن للمواطن ان يسأل السلطان؟ يقول الشاعر:

قُلتُ: ما دمتَ إذنْ لستَ إلهاً
أو أباً
أو حاكماً مُنتخباً
أو مالكاً
أو دائناً
فلماذا لم تَزَلْ، يا ابنَ الكَذا، تركَبُنا؟
... وانتهى الحُلْم هُنا
أيقَظَتْني طَرقاتٌ فوق بابي:
إفتح البابَ لنا يا ابن الزنى
افتح البابَ لنا

---

[١] نفسه: ٣٠١.

[٢] بنية السرد في القصة الصوفية في العصر العباسي، د. ناهظة ستار: ٣٣.

إنَّ في بيتك حُلْماً خائنا![١]

فبعد ان يقوم الشاعر بشد ذهن المتلقي عن طريق الحوار بين المواطن المضطهد والسلطان الجائر، وهو حوارٌ لايسّوغهُ الواقع، يفاجئه بانتقالةٍ واسعة ، إذ ينقل الحدث من عالم الحقيقة إلى عالم الأحلام.

سابعاً- اللغز:

ان مهمة الشاعر مع المفارقة، لم تكن دائماً مهمة خلق، لان المفارقات موجودة قبل نطق الشاعر بها ولذلك فان مهمته في بعض الأحيان تعتمد على طريقة العرض، لاظهار المفارقة. فالاطار الذي تظهر به المفارقة يسهم بشكل فاعل في عرضها، واللغز احد الأطر التي استعملها الشاعر لمفارقاته، وقد يكون السبب راجعاً إلى ما يخلقه اللغز من مسافة توتر في ذهن المتلقي، والترقب عند المتلقي مع اللغز يكون في أشده لانه ينتظر حلاً ويسعى إليه. فالمتلقي يكون أكثر احساساً بالمفارقة حين "يلمح الاشياء تبدو في اطار جديد، غير الإطار الذي عهده"[٢]، وقد ورد اللغز كإطار لمفارقات الشاعر في (٤) قصائد[٣]، منها قصيدة (أوصاف ناقصة)، التي يقول فيها:

قالَ: ما الشَّيءُ الذي يمشي كما تَهوى القدمْ؟
قُلتُ: شعبي.
قالَ: كلاّ.. هو جِلْدٌ ما به لَحمٌ ودَمْ.
قلتُ: شعبي.
قالَ: كلاّ.. هو ما تركَبُهُ كُلُّ الأُممْ.
قلتُ: شعبي.
قالَ: فكّرْ جيّداً..
فيه فَمٌ من غير فمْ
ولسانٌ موثقٌ لا يشتكي رغمَ الأَلمْ.
قلت: شعبي[٤]

فالقصيدة هنا اعتمدت على حوار يظهر فيه اللغز بشكل جلي، وقد عمد الشاعر إلى انْ يكون اللغز واضح الحل في الظاهر، الا انه تعمد الإجابة غير الصحيحة ظاهراً، لانَّ المفارقة قد

---

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، احمد مطر: ٣١٦.

(٢) مفهوم الشعر، جابر عصفور: ٣٦.

(٣) القصائد هي: (اللغز ١٢)، (الشيء ١٧٤)، (فوق العادة ٢٢٦)، (أوصاف ناقصة ٢٧٨).

(٤) الأعمال الشعرية الكاملة: ٢٧٨.

اعتمدت على التوقع "أو اللحظة التي يتوقف فيها الوصف الزمني لمساقٍ معين لتفسح النطاق للتوقع"[1]، ثم تأتي لحظة الكشف، لكي تعود بذهن المتلقي إلى حالة الاسترخاء فيقول:

قالَ: ما هذا الغباءْ؟!

إنَّني أعني الحذاءْ!

فنرى ان الشاعر قد نجح في تسيير المتلقي والتلاعب بذهنه، تمهيداً لمفاجأته، وتسيير المتلقي ومفاجأته وسيلة مهمة من وسائل المفارقة، لها وظيفة تأثيرية وجمالية[2]، فالمفارقة الأكبر، والتي ستأتي من خلال التعليل، كان الشاعر قد مهد لها الأرضية الصالحة، من خلال تسيير المتلقي بمفارقة أوْلى، صنعها اللغز. فاللغز غالباً ما يكون عقدة، أو مجموعة من العقد تنتظر الحل، وبعد انْ ركن المتلقي إلى الحل الصحيح ظاهراً، والذي يفرضه سياق المعنى، ذهب الشاعر إلى التعليل ليُخطّأ الصحيح ظاهراً ويصوّبَ الخطأ عن طريق التعليل الطريف، فيقول:

قلتُ: ما الفرْقُ؟

هُما في كل ما قلتَ سواءْ!

لم تقلْ لي انه ذو قيمةٍ

أو إنَّهُ لم يتعرَّضْ للتُّهمْ.

لم تَقُل لي هُوَ لو ضاقَ برِجلٍ

ورَّم الرّجُل ولم يشكُ الوَرَمَ.

لم تَقُلْ لي شيءٌ

لم يقُلْ يوماً.. (نعم)[3]

فالشاعر قد اضاء اللغز في نهاية القصيدة، ليخلق مفارقة جديدة، وإذا كان اللغز هنا محلولاً، ومُعللاً، فان الشاعر قد ترك بعض صوره الشعرية في اطار لغزٍ ترك للمتلقي افتراض حلوله، كما في قصيدة (الشيء)[4].

---

[1] المصطلح السردي، جيرالد برنس: ٢٧.

[2] ينظر: المفارقة في شعر الرواد، د. قيس الخفاجيّ: ٥٩.

[3] الأعمال الشعرية الكاملة، احمد مطر: ٢٧٨.

[4] نفسه: ٢٧٨.

جدول رقم (١١) يبين الأطر التي استعملها الشاعر اعدادها ونسبها.

الأطر / العدد والنسبة	القص	المقارنة	المثل والحكمة	السيرة الذاتية	الحلم	الوصايا	اللغز	اخرى
العدد	٣٤٩	٣٩	٢١	١٢	٦	٥	٤	٤٦
النسبة	%٧٢.٤٠	%٨.٠٩	%٤.٣٥	%٢.٤٨	%١.٢٤	%١.٠٣	%٠.٨٢	%٩.٥٩

يُلاحظ انَّ القص شكل الثقل الأكبر في اطر المفارقة في النص المطري، بما يؤديه من خدمةٍ لتقنية المفارقة عن طريق احتضانها لتسويغ الغريب واللامعقول فيها، فضلاً عن انَّ الأطر الأخرى التي تُشكل قصة غير مكتملة الشرائط كالسيرة الذاتية والحلم واللغز.

الفصل الرابع

موضوعات المفارقة بين النص والشاعر

مدخل:

ما من إنسان يستطيع أنْ يحرر نفسه من عصره ووطنه، أو "ينتج نموذجاً لا حصة فيه لثقافة، وديانة، وسياسة، وعادات، وفنون عصره"(١)، ومهما كانت درجة تصميمه وأصالته، فانه لا يستطيع ان يمحو من عمله اثر الأفكار التي ينشأ بينها، وان محاولة تجنبه لتلك الأفكار، هي التي تكشف عن الأفكار التي تجنبها(٢). وللشعراء وعيٌ عام، وميلٌ خاص، وان تفاوتت درجة الوعي – بمعناه العلمي– عند الشعراء، فان درجة الوعي الروحي في تحسس الأشياء والتأثر بها تعدُّ علامة فارقة تميّز الشاعر من النظّام. "فجوهر الشعر ليس في شكله الخارجي من وزن وقافية وألفاظ خاصة أو موضوعات خاصة، وانما في التجربة الروحية التي تمر بنفس الشاعر"(٣)، فموضوعات الشاعر تتحدد أو تنحاز إلى اتجاه معين اعتماداً على التركيبة النفسية للشاعر، فضلاً عن ما يحيط به من ظروف اجتماعية وسياسية وثقافية وبيئية وغيرها. فالتجربة الذاتية عنصر مهم من عناصر الخلق والإبداع عند الشاعر، الا انها قد تؤدي –في بعض الأحيان– إلى انغلاق الشاعر عن المجتمع والانكفاء على ذاته، فيكون ناطقاً عن ذاته فقط، منشغلاً بالانفعال، تاركاً التفاعل مع المجتمع. فالتجربة عنصر من عناصر التشكيل، لها حجمها المناسب مع العناصر الأخرى، وطغيان التجربة، أو أي عنصر آخر، يُفسد هذا التشكيل ويفقده التوازن الجمالي(٤)، فقد يستطيع الشاعر المرهف الحس التفاعل مع محيطه إلى حدّ الانصهار فيتحدث عن الفقر، وعن الظلم، أصدق من الفقراء، والمظلومين أنفسهم.

فالصدق في التجربة الشعرية، لا يعنى مطابقة الفن للواقع والخيال للحقيقة، فصدق الوجدان هو المطلوب في التجربة الشعرية، إذ "ليس من الضروري ان يكون الشاعر قد عاش التجربة بنفسه، بل يكفي في بعض الأحيان انْ يكون قد لاحظها، وعرف بفكره عناصرها، وامن بها، ومن ثم انفعل وتأثر بفكرتها وظروفها"(٥) . انَّ أهم ما يسعى إليه الشاعر أو الأديب، هو أن يسجل في خاطره كل اهتزازات الحياة، وكل اضطرابات الناس والكائنات التي تحيط به، فليس هناك شيء يُعادل –في نظر المشتغلين بالأدب –الوصول إلى كنه الوجود عن طريق الارتجاف المتصل، إذ

---

(١) مقالات امرسون– رالف والدو إمرسون: ١٧٢.

(٢) ينظر: نفسه والصفحة نفسها.

(٣) دراسات في الشعر العربي المعاصر، د. شوقي ضيف: ١٩٨.

(٤) ينظر: الصورة والبناء الشعري، محمد حسن عبد الله: ١٩١.

(٥) النقد الأدبي الحديث، محمد غنيمي هلال: ٣٦٤.

"لا يوجد في نظرهم أسمى من تلقي أصداء الواقع الحي المستمر، والاستجابة للنوازع التي تخلقها الظروف الوقتية، كالحب، والأمل، والوطن، والطبيعة، والحرمان، والقرف"[١]. وبذلك سيبدو الشاعر وكأنه (كاميرا فيديوية) تسجل كل شيء وتخزنه على شريط محفوظ في داخلها، ويستطيع الأديب الفنان استعادته ليعرضه على الورق بوصفه شعراً أو نثراً أو تشكيلاً، أو غير ذلك. فالشاعر المبدع: هو من يستطيع ان يصور الواقع بصورة مغايرة لما سجله في ذاكراته لينتشله من التقريرية، "فالإبداع يمثل فسحة زمكانية بين الواقع الذي يعيشه الفنان، والواقع النصي الذي يرسمه بيده"[٢]، وكلما كانت الفسحة الزمكانية منطوية على الغريب، والجديد والمغاير. مما يثير المتلقي ويدهشه ويستفزه، تكون حينئذ درجة الإبداع افضل، حيث تغادر "السطحي والعاطل إلى ما هو عميق، وفني، وديناميكي"[٣].

ومن نافلة القول ان نشير إلى ان هناك فكرة ترسخت في أذهان الجماهير مفادها: انَّ كل المثقفين ومنهم الشعراء، جزء من الطبقة البرجوازية، و"انَّ القول بوجود ثقافة برجوازية ليعدُّ خطئاً، لان ثقافتنا كلها برجوازية"[٤]، فإذا ما اصطفَّ شاعر ما في صف الشعب، صُنِفَ نتاجه تصنيفاً سياسياً، فيكون شاعراً سياسياً حتى لو كتب قصائد الغزل، فان هذا الغزل يبقى جزءاً من السياسة في نظر الجمهور، ولعل الأمر يرجع إلى قلة الشعراء الذين وقفوا في جانب الشعب.

وقد صُنف الشاعر احمد مطر أنه شاعر سياسي. فعندما يُذكر الشاعر يُذكر معه ثوبه الذي البسه له الجمهور، وهو شاعر الشعب والسياسة، والسؤال هو، هل يوجد شيء في الحياة خارج السياسة؟ فقد تناولت قصائد احمد مطر كل موضوعات الحياة، فكتب عن السلطان، والحرية، والفقر، وفلسطين، والاقتصاد، والحب، والظلم، والقمع، والجهل، والوطن، فضلاً عن الكثير من الموضوعات في كل جوانب الحياة، فكل قصيدة من قصائد الشاعر لها موضوع لا يتطابق بحالٍ من الأحوال مع موضوع قصيدة أخرى، إلا ان الشاعر شاعر سياسة، هكذا يصنفه الجمهور، لانه خرق القاعدة وتمرد على السائد فكان شاعر الجماهير، وأصبحت قصائده وأشعاره ملجأ ومهوى لأفئدة الضعفاء والمقهورين والمضطهدين، وهي في الوقت نفسه تلاحق سالبي إرادة الشعوب وسُرَّاق حريات البشر، "لقد أدرك احمد مطر مبكراً جدلية المواجهة بين السلطة وإرادة الشعوب، وعرف

---

[١] الخيال الحركي في الأدب النقدي، د. عبد الفتاح الديدي: ٩.

[٢] فضاء المتخيل ورؤيا النقد، قراءات في شعر عبد الله رضوان ونقده، زياد أبو لبن: ١٩٩.

[٣] نفسه: ٢٠٠.

[٤] هسهسة اللغة، رولان بارت: ١٣٣.

مبكراً أيضاً ان الاستبداد هو ألدّ أعداء البشر، وتبنى في سنوات عمره الأولى قضية الإنسان العربي"[1].

وسنتناول في المبحث الأول من هذا الفصل أهم الموضوعات التي تناولتها قصائد الشاعر احمد مطر، أما في المبحث الثاني فسنحاول من خلاله تسليط الضوء من الداخل على موضوعات الشاعر، من خلال المرجعيات السياقية، فنتعرف على شخصية الشاعر وبيئته، ومدى أثر تركيبته الاجتماعية والنفسية والثقافية في موضوعاته الشعرية وسنعرض أيضاً لمرجعيات الشاعر الثقافية والمعرفية، فضلاً عن ظاهرة التناص لنتعرف على النصوص والمعارف والفنون القديمة والمعاصرة التي تشرَّبت في نصوص الشاعر.

فالبنية عامة ومنها بنية المفارقة تمثل البناء الذي حاولنا تلمس مواده وهندسته وأثاثه من خلال دراستنا لجزئياته من إيقاع ولغة وتصوير، ولاشك في ان هذا البناء مُصممٌ من لدن مبدعه لغاية معينة، فمثلما كانت الغاية عند مهندس البناء، هي جعل الدار ملائمة للسكن ومريحة للساكن، فان بناء القصيدة يُصمم شعورياً أو لا شعورياً ليعبر عن موضوع معين، فالموضوع شيء سابق على البنية ومتمثل بها، فهو يقابل النية عند النجار قبل وفي أثناء صناعته للكرسي مثلاً، فالنجار لا يُركب خشباته اعتباطاً، وإنما بنية انْ يكون وضعها النهائي صالحاً للجلوس، إلا ان عملية الجلوس الفعلي لا تتحقق إلا بعد انْ تكتمل بنيته النهائية.

فالشعر عامة مجموعة من الألفاظ والجمل التي تشكل كلاماً يؤدي إلى دلالة تُعبِّر عن موضوع ما، من خلال مجموعة مترابطة من الكلمات، ونحن "عندما نتحدث عن قيمة كلمة ما، نفكر أولاً بالصيغة التي تجعل الكلمة تمثل فكرة، وهذا في الحقيقة جانب من القيمة اللغوية"[2]، فالموضوع يؤثر في البنية تأثيراً إجمالياً كلياً، فضلاً عن تأثيره الجزئي ليجبر الشاعر على اختيار لفظة ما، دون غيرها لمناسبتها للموضوع الذي يروم التعبير عنه في قصيدته وعلى ذلك، فالموضوع شيء يُسهم في بنية القصيدة ويتمثل بها، الا انه يبقى خارج البنية بالنظر إلى جزئياتها.

فالموضوع شيء خارج بنية المفارقة، لان الموضوع يمكن الوصول إليه من خلال آليات متعددة، والمفارقة واحدة من هذه الآليات التي خلقت الصور التي تُعبر عن موضوع ما.

ولا خلاف على جماهيرية شعر احمد مطر، فلافتات الشاعر ومجاميعه الشعرية لها سوق رائجة، ويكاد الشاعر ان يكون الوحيد بين الشعراء العرب المعاصرين، يقتات على ما تدره عوائد

---

[1] احمد مطر شاعر المنفى، محمد عصام عايش: ج١/٢.

[2] علم اللغة العام، فردينان دي سوسور: ١٣٣.

دور النشر لمجاميعه الشعرية[١]. والسؤال الذي يطرح نفسه بالحاح هو، هل شعبية الشعر المطري متأتية من طبيعة موضوعاته التي يطرحها؟. لاشك في ان طبيعة موضوعات الشاعر لها أثرٌ إيجابي في لمعان نجمه وجماهيريته، الا انّ طريقة طرح الموضوعات لها الأثر الأشد في جماهيرية احمد مطر، لانه أدرك "إنَ الأدب الحي الذي يبقى على مرّ الأيام، لا يعرف علم المعاني أو علم البيان أو علم البلاغة، ولا يفهم القواعد العويصة التي يصطنعها العاجزون المتحذلقون. فمصدر روعة الأدب وخلوده، انه يلاقي صدى في نفوس الناس، ويضرب على الأوتار الحساسة في قلوبهم"[٢]. واحمد مطر شاعرٌ فهم جمهوره، وأتقن الطريقة التي يتمكن من خلالها إيصال موضوعات شعره وأفكاره إلى أذهان الناس، فالشاعر أو "الأديب يكتب للناس لا لنفسه، ومن الضروري له إذن، ان يفهم طبيعة هؤلاء الناس الذين يكتب لهم"[٣]، فأحمد مطر لم يكن مبتدعاً في موضوعاته، فهناك مئات الشعراء القدماء والمعاصرين، تناولوا الموضوعات نفسها في أشعارهم، الا ان عناية الشاعر بطريقة التوصيل لموضوعاته هي التي روجت لشعره، فلغة الشاعر السهلة، وصوره المدهشة المعتمدة على تقنية المفارقة، جعلت موضوعاته أكثر قبولاً، فضلاً عن كونه يتحدث عن أشياء قد خبرها وتعايش معها. وعلى الرغم من الخطابية العالية في أسلوب الشاعر، الا انه يقف على منبر مقابل لمنبر السلطان الجائر، فإلتفَّت حول شعره الجماهير. وموضوعات الشاعر يفرضها الواقع –غالباً– فهو يعايش الأحداث ويتأثر بها، وكل قصيدة من قصائده "لها ماضٍ في نفس الشاعر، فإذا ما وقعت للشاعر تجربة جديدة تمس اعماقه، تلتقي بآثار التجارب القديمة، فيحدث ما يشبه الدوامة، التي تبعث فيها بعض المواقف الماضية، وتختلط بآثار الموقف الحاضر"[٤]. ويصعب تحديد العوامل المؤثرة في نفسية الشاعر بشكل دقيق، فالعامل الشخصي والعامل الموضوعي يتفاعلان مع بعضهما، ليصبح الشاعر هو أيضاً جزءاً من عملية الإبداع، إذ يصبح الشاعر أداة في يد الفن، توجه انفعالاته، وتفاعلاته، وخبراته وثقافته، وأخلاقه، ومجتمعه لإنتاج العمل الفني[٥].

بهذا الوعي سنحاول تسليط الضوء على الشعر من خلال الشاعر، والشاعر من خلال شعره وإبداعه، لان الشعر والشاعر شيئان متكاملان لا يُعرف أحدهما الا بمعرفة الآخر.

---

[١] جاء ذلك في لقاء مع الشاعر بثته القناة اللبنانية (LBC) في شباط ٢٠٠٦.

[٢] اسطورة الأدب الرفيع، د. علي الوردي: ٦٦.

[٣] نفسه: ٦٧.

[٤] الأسس الفنية للإبداع الفني في الشعر خاصة، مصطفى سويف: ٢٧٣.

[٥] ينظر: مشكلة الفن، زكريا إبراهيم: ١٦٩.

المبحث الأول

الموضوعات المهيمنة في النص المطري

موضوعات احمد مطر الشعرية كثيرة، إذا ما توخينا الدقة في تحديدها، وسنحاول في هذا المبحث تأطير الموضوعات، من خلال الافكار المهيمنة في نصوص الشاعر، ففي الجانب السياسي سيتناول البحث موضوعات (الرفض، والحرية)، وفي الجانب الاجتماعي (الفقر، والموت)، اما في الجانب الوجداني فسيعرض البحث الى موضوعات (المرأة والحب، والغربة والاغتراب).

أ-الموضوعات السياسية:

"استحق احمد مطر ان يحمل لقب (شاعر المنفى) بكل جداره"[١]، فقصائده حرمته لذة الوطن، وحرمته الحياة في مسقط رأسه منذ وقت مبكر، لقد ألقى بنفسه مبكراً في دائرة النار، كما يقول، عندما تكشفت له خفايا الصراع بين السلطة والشعب، ولم تطاوعه نفسه على الصمت، وعلى ارتداء ثياب العرس في المأتم[٢]. وسيقتصر البحث على بعض قصائد الشاعر التي عالجت حالة الخنوع، وهي قصائد الرفض ومقارعة السلطان الجائر، فضلاً عن بعض قصائده التي تحدثت عن الحرية التي سُلبتْ منه، كما سُلبتْ من الشعب الذي يخاطبه، فقصائد الشاعر معظمها سياسية، عالجت حالة التردي في الوطن العربي، شعوباً وسلاطين.

أولاً- الرفض:

يرتبط مفهوم الرفض بمفهومين آخرين ينتميان إلى حقله الدلالي وهما (التمرد والثورة)، فالتمرد حركة تصدر عن تجربة الفرد وتؤدي إلى الفكرة، اما الثورة فتبدأ من الفكرة وتحاول ان تدخلها في التجربة التاريخية، وان تشكل الفعل بما يتفق مع هذه الفكرة حتى تخلق عالماً جديداً تضعه في إطارها التاريخي[٣]، فالإنسان "هو: الكائن الوحيد الذي يرفض ان يكون على ما هو عليه"[٤]. وعرف عن الشاعر القديم عدم اهتمامه بأمور مجتمعه وأمته الا لماماً، لانعزاله وطلبه الجاه والمال في قصور الخلفاء، حتى ان ناقداً كبيراً كابن رشيق القيرواني، اتخذ موقفاً معادياً من الشعراء الذين يتدخلون في أمور الدولة بالرفض والانتقاد، مورداً قصة الشاعر العباسي (سديف)،

---

[١] احمد مطر شاعر المنفى، محمد عصام عايش: ج١/١١.

[٢] ينظر: المقابلة التي اجرتها مجلة العالم مع الشاعر احمد مطر العدد (١٨٥).

[٣] ينظر: البيركامو: محاولة لدراسة فكرة الفلسفي، عبد الغفار مكاوي: ١٢٣.

[٤] كامو والتمرد، روبيردو لوبيه: ٣١.

الذي أمر المنصور العباسي بدفنه حياً[1]، مثالاً على ذلك، إذ يقول: "وأحمق الشعراء عندي من ادخل نفسه في هذا الباب... وكل شيء يحتمل، الا الطعن في الدول، فان دعت إلى ذلك ضرورة مُجحفة، فتعصب المرء لمن هو في ملكه، وتحت سلطانه أصوب واعذر له من كل جهة وعلى كل حال، لا كما فعل سديف..."[2].

وإذا كان الشاعر القديم منغلقاً عن مجتمعه غالباً، فان الشاعر الحديث قد ارتبط بمشكلات قومه، وعرف معاناتهم، ومن ثم نشأت فكرة الالتزام في الشعر، فأصبحت "قيم الحق والخير والجمال، معايير نزن بها العمل الفني"[3]، كما لا يمكن الاستغناء عن المعايير الأخرى التي تهتم بالجانب الشكلي، فللشاعر دورٌ عليه ان يؤديه، فهو كالعالم يُنتفع بعلمه، اما إذا فسد، فمفسدته لها أثرٌ ابلغ من اثر سواه من عامة الناس. ولا يجب على الشاعر أو الفنان ان يكون لساناً لغيره أفراداً أو جماعات، أي: ان الشاعر غير ملزم بأفكار غيره، ولذلك "يفرق بعض الكتاب بحق بين الالتزام والالزام، ففي الالتزام يتخذ الفنان موقفه من خلال ممارسته لحرية الاختيار، في حين ان الإلزام يفرض عليه الموقف من الخارج فرضاً، وحين يكون فرض لا يكون فن"[4]، ففي الالتزام يتداخل الانفعال مع التفاعل بين الشاعر ومحيطه، اما إذا كان الشاعر منفعلاً فقط وغير متفاعل، فانَّ إبداعه يقع خارج الدائرة الإنسانية الصحيحة، وبذلك تذوب النظرية القائلة بالفن للفن والأخرى المنادية بالفن للمجتمع، لاننا حين نقرأ قصيدة ما "فإننا لا نكتفي بمتعه الفن فيها، وانما نتوقع منها دائماً ان تمدنا بخبرة جديدة"[5]، تغير، أو ترسخ، أو تعدل، أو تؤكد وتعمق موقفاً معيناً في أفكارنا، فالشاعر مُطالب بدورين "دور فني ان يكون شاعراً، ودورٌ وطني ان يكون موظفاً لخدمة القضية الوطنية"[6]، وهكذا كان احمد مطر الإنسان والشاعر، فقد استوعب ابعاد المشكلة السياسية في

---

(1) ينظر: تفاصيل القصة في كتاب العمدة: ج1/ 74-75 والابيات التي يطعن فيها سديف في دولة بني العباس هي:

انّا لنأملُ انْ ترتدَ الفتنا	بعد التباعد والشحناء والاحن
وتنقضي دولة أحكام قادتها	فينا كأحكامِ قومٍ عابدي وثنِ
فانهض بيعتكم ننهض بطاعتنا	انَّ الخلافة فيكم يا بني الحسن

(2) نفسه: 73.

(3) الشعر في اطار العصر الثوري، عزّ الدين إسماعيل: 30.

(4) نفسه: 31.

(5) نفسه: 40.

(6) قضايا الشعر الحديث، جهاد فاضل: 358.

العالم العربي من خلال تجربته الخاصة ومعاناته من قمع الحريات، فرفع لافتاته صارخاً بوجه الظالمين مرةً وأخرى يخاطب بها الجمهور ويحثَّه على الرفض، ففي قصيدة (ورثة إبليس)، يقول:

ودارت الأدوارُ فوقَ أوجه قاسيةٍ

تعدلُها من تحتكم ليونهْ

فكلّما نام العدوُّ بينكمْ

رحتُم تقرَّعونهْ

لكنكم تُجرون ألف قُرعةٍ

لمن ينام دونه

وغاية الخشوونهْ

أنْ تندبوا:

قم يا صلاح الدين قُمْ

حتى اشتكى مرقَدهُ من حوله العفوَنْه(١)

فالقصيدة تُذكر بواقع الشعب العربي، الخانع للظلم والاستعمار، فطريقة المواجهة عند الشعب هي الشجب والاستنكار، والتذكير بعظماء الأمة وشجعانها متناسين حاضرهم المتردي. وقد شبه الوضع السائد في بلاد العرب بالمسرحية التي أتقنت أدوارها، ففي قصيدة (المسرحية)، يقول:

وهكذا ظلَّ الستارُ يعملُ

يُرفعُ كُلَّ ليلة عن موعدٍ

... وفوق "عرقوب" الصباح يُسدلُ

وكلما غيَّرَ في حوارِهِ الممثلُ

ماتَ... وجاءَ البدلُ!

مهزلةٌ مبكيةُ... لا يحتويها الجدلُ

فالكل فيها بطلٌ..

وليس فيها بطلُ!

عوفيت يا جمهور يا مغفلُ

لا ينظفُ المسرحْ

أنْ لم ينظفِ الممثلُ!(٢)

---

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، احمد مطر: ٣٨.

(٢) نفسه: ٤٥.

فالشاعر يرفض الوضع العربي، ويرى انه مسرحية، لُقن أبطالها أدوارهم، وانَّ من يخرج من نص المسرحية (يموت) أو يقتل ليستبدل بآخر يجيد الدور ولا يغيّر فيه، اما الشعوب العربية فلا دخل لها بأحداث المسرحية، هم جمهور يشاهدون ما يجري على خشبة المسرح ويصفقون له. والشاعر يعلن معارضته لأنظمة الحكم في الوطن العربي جهاراً نهاراً من غير تورية ولا خوف يمنعه، لانه مستعد للموت، الا انَّ أداته في المقاومة والمعارضة، قصائده التي لا يملك غيرها وسيلة ليغير بها واقع الأمة المتردي، ففي قصيدة (ما بعد النهاية)، يقول:

إنَّنى المشنوقُ أعلاهُ
على حبلِ القوافي
خُنتُ خوفي وارتجافي
وتعرَّيتُ من الزيفِ
وأعلنتُ عن العهرِ انحرافي...
وارتكبت الصدق كيْ اكتُب شعرا
واقترفتُ الشعرَ كيْ اكتُب فجرا
وتمرَّدتُ على أنظمةٍ خرفى
وحُكامٍ خرافِ.
وعلى ذلكَ...
وَقعتُ اعترافي!(١)

فكلمة الصدق، ليست هي القاعدة في جمهور الأمة، بل هي الانحراف عن السائد الذي يتمثل في الخوف والزيف، وقد استعمل الشاعر مفردة (اقترفت)، وهي مفردة تكون مع الفعل السيء، فكأنما كان الشعر الصادق المقاوم فعلاً سيئاً قياساً إلى الواقع غير الصحيح في الأمة، وينتظر الشاعر من قصائده ان تأتي بالفجر، لينهي ليل الأمة الحالك، الذي اوجده ظلم الحكومات، والأنظمة الخرفى والحكام الخراف.

ثانياً- الحرية:

لاشك في ان التغني بالحرية، والشكوى من فقدانها، سمة تميَّز بها الشعر السياسي المعاصر والحديث، فلا نكاد نعثر في دواوين الشعر العربي القديم على لفظ (الحرية)، وان حام بعض الشعراء في قصائدهم حوله، الا ان الحرية بوصفها موضوعاً شعرياً تعدُّ سمة يمكن ان نميز من

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، احمد مطر: ٤٨٩.

خلالها القصيدة لنلحقها بقصائد الشعر المعاصر أو الحديث من دون غيره من عصور الشعر التاريخية[1] ويرى الدكتور علي الوردي: انَّ الشعر القديم أهمل عامداً النزول إلى الساحة الاجتماعية للشعب، إذ "اختص بأمور ثلاثة قلما نجدها في أشعار الأمم الأخرى، وهي مدح الظالمين، ووصف الخمرة، والتغزل بالغلمان"[2].

وتُعدّ الحرية بمعناها الحديث، مطلباً إنسانياً بعيداً عن حدود الجغرافيا، والثقافة، والمعتقد الديني[3]، ولقد ثبت في وجدان الشاعر، انَّ الحرية لم تتحقق له ولا للشعب العربي المظلوم على الرغم من زوال الاستعمار بشكله القديم، فقد برزت الحرية واضحة في المتن الشعري المطري، وفي قصائد كثيرة منها قصيدة (دمعة على جثمان الحرية)، التي يقول فيها:

أأكتبُ "إنني حرٌّ"
وحتّى الحرفُ يرسفُ بالعبوديّهْ؟
لقد شَيَّعتُ فاتنةً
تُسمى في بلادِ العُربِ تخريباً
وإرهاباً
وطعْناً في القوانين الإلهيهْ
ولكنَّ أسمها
والله
لكنَّ اسْمها في الأصلِ
... حريةْ![4]

فالحرية في بلاد العرب شُيعت، فهي ميتة لان الحرف يرسف بالعبودية، فالكلمات معطلة في الشفاه، وحرية التعبير بلا خوف من سلطة أو سلطان تمثل الإرهاب في نظر الحكام العرب. فإذا قيض لنا ان نقسم مفارقات الشاعر احمد مطر إلى مفارقات كاريكاتورية مضحكة وأخرى لا تمتلك الصفة الكاريكاتورية، فانَّ موضوعات الشاعر السياسية التي تمثلت في الرفض، والشكوى، والحرية، وغيرها تمتلك صفة كاريكاتورية، لأنها قريبة من غرض الهجاء للحكام، والظروف المحيطة وسالبي إرادة الشعوب على وفق الأغراض الشعرية الكلاسيكية القديمة، والإضحاك أداة من أدوات الهجاء،

---

(1) ينظر: الصراع بين القديم والجديد في الأدب العربي الحديث، د. محمد الكتابي: ١٠٦.

(2) أسطورة الأدب الرفيع، د. علي الوردي: ٥٢.

(3) الأيدلوجية، ديفد هوكس: ٤٨.

(4) الأعمال الشعرية الكاملة، احمد مطر: ٣٩.

كما قال جرير: "إذا هجوت فإضحك"[1]، ولم يوفق الباحث في العثور على قصيدة واحدة في المتن الشعري المطري في غرض المديح تغذيها تقنية المفارقة، ولعل الأمر راجعٌ إلى سببين، هما: ندرة المدح بصفته غرضاً في النص المطري فضلاً عن عدم إمكانية استعمال تقنية المفارقة الميتالغوية في أغراض شعرية معينة لعل في مقدمتها المديح.

فالحرية عند المواطن العربي، هي حرية الطاعة، وليس حرية التصرف، فالعربي حرٌ في اختيار طريقة طاعته للسلطان، على الرغم من فقره وفاقته، وقد وصف الشاعر هذه الطاعة بأسلوب ساخر، ففي قصيدة (إحصائية)، يقول:

أفضل أحذيتي: أقدامي.
وحزامي: جلْدي
وثيابي: جلدُ حزامي!
والأزارْ؟
دعْها لخبيثِ الأفكارْ!
* *
لا قَيدَ يُفارقُ الهامي
انا حُر في عضَّ لجامي[2]

فيمكن ان نلمح تشبيه خفي بين حرية المواطن وحرية الحيوان في قصيدة الشاعر، فقد أوحى الشاعر بالعري للمواطن العربي وكذلك الحيوان وكونه حافي القدمين أيضاً، وقد أكدَّ هذا بأن الحرية عند العرب هي حرية عض اللجام. والشاعر مؤمن بأن الحرية تنتزع ولا تستجدى، فالحرية لابد لها ان تحمل أقوى الأسلحة وأكثرها فتكاً لتكون حرةً، فقد خاطب الشاعر الحرية في قصيدة (الغابة)، يقول فيها:

صَديقتي الوفيَّة..
ولّى الشبابُ وانطوتْ أحلامهُ الورديَّة
نحنُ على مُفترقٍ
انوارهُ مُظلمة... وصبحه عشيَّة:
* * *
كي تمْلكي كينونةً في الغابةِ الارضيّة

---

[1] العمدة، ابن رشيق القيرواني: ج٢/١٧٢.
[2] الأعمال الشعرية الكاملة، احمد مطر: ٣٦٤.

وكي تكوني حُرَّةً
أيتَّها الحُريةْ
لابد انْ تمْتلكي
قُنبلةً ذريّةْ![١]

والحرية في رأي الشاعر، لا تُغَيَّب من قبل الحكام وتحجب عن الناس فقط، بل تُعذب في زنزانات الظالم، مثلها مثل المواطنين الآخرين، كما في قصيدة (في انتظار غودو)[٢]، والحرية عند الشاعر ممارسة لا أقوال فقط، ففي قصيدة، (شاهد إثبات)، يقول:

لا تطلُبي حُريَّة أيتَّها الرعيةْ.
لا تطلبي حُريةً...
بل مارسي الحُريَّةْ
إنْ رضيَ الرّاعي... فألفُ مَرْحبا
وانْ أبى
فحاولي إقناعهُ باللَّطف والرويَّةْ...
قولي له ان يشربَ البحرَ
وانْ يبلعَ نصفَ الكرةِ الأرضيَّة![٣]

ولا نعدو الحقيقة، إذا قلنا: ان معظم شعر احمد مطر له طابع سياسي، حتى قصائده في الموضوعات الأخرى لا تتخلى عن السياسة، بل تتشح بها، لان الحياة كلها عند الشاعر سياسة، إلا إننا لا نستطيع ان نصنف الشاعر تصنيفاً سياسياً من خلال موضوعات قصائده، بمعنى إننا لا نستطيع ان نلحقه بتيار، أو حزب، أو توجه سياسي، قومي أو اشتراكي أو غير ذلك، وإذا كانت معارضة الظلم سياسة، فالشاعر احمد مطر شاعر سياسة بامتياز.

ب-الموضوعات الاجتماعية:

قد يكون هذا العنوان (الموضوعات الاجتماعية)، فيه من عدم الدقة بعض الشيء، لان كل موضوعات الحياة هي موضوعات اجتماعية في جانب منها، ما دامت تقع بين الناس الذين يؤلفون المجتمعات البشرية، لانَّ "المجتمع البشري مؤلف من جوانب تاريخية، وفنية، وسياسية، واقتصادية،

---

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، احمد مطر: ٣٥٤.
(٢) نفسه: ٣٧١.
(٣) نفسه: ٣٠٩.

ودينية، وغيرها"[1]، ويمكن انْ نصف الموضوعات عند احمد مطر بانها موضوعات حياة تتنازعها السياسة والثقافة والاجتماع والدين وغيرها، الا اننا وجدنا انَّ الجانب الاجتماعي في موضوعه الموت والفقر، يشكل الحيز الأكبر من جهد الشاعر في أثناء تناولهما وانْ لم يخلو ذلك من بعض وجهات النظر التي يمكن ان توصف بأنها سياسية.

أولاً- الموت:

قبل البدء في دراسة موضوعه الموت في النص المطري، لابد من الإشارة إلى ان الشاعر لم يتعامل في قصائده مع الموت بمعناه الطبيعي، أي: الموت التقليدي الا نادراً، فالموت عند الشاعر، يجسده صنفان من الناس وهم الشهداء والضحايا، وقد تعامل احمد مطر مع الموت بثلاثة اشكال رئيسة، وهي: التمجيد، والخلود، والتبرير، فلغة الموت عند الشاعر "تتحدد باعتبارها مسلمة كونية، مثقلة بالمعاني، ومجموع العلامات الثقافية التي تتفرع إلى نسق اشاري محدد للموت المتعدد الأشكال والدلالات"[2]، فمن القصائد التي تعامل الشاعر فيها مع الموت بصفته الطبيعية قصيدة (وفاة ميّت)، التي يقول فيها:

–ماتَ الفتى
–أيُّ فتى؟
–هذا الذي كان يعيشُ صامتاً
....
هذا الفتى عاش ومات ميتا![3]

فالموت الطبيعي عند الشاعر، هو شيء خارج دائرة الموت، لانه يرى في الموت، عملية انتقال من عالم الحركة إلى عالم السكون المادي الملموس، والحركة عند الشاعر تعني الرفض، وتعني الثورة والاحتجاج، اما من كان صامتاً فهو ميت قبل الموت، فالموت واحد من الحقائق التي أسهمت في تعميق الشعور بالاغتراب عند الشاعر، وقد كانت صورة الموت (الشهادة) متمثلة في قصائد كثيرة، منها قصيدة (وقال يمدح شاعراً)، التي يقول فيها:

مات معي ولم يَزلْ... من فرْطِ ما أحياهْ!
إذا تأوَهتُ انا..
شاركَني في الآه.

---

[1] أسطورة الأدب الرفيع، د. علي الوردي: ٥١.
[2] البنيات الدالة في شعر أمل دنقل، عبد السلام المساوي: ٣٧٢.
[3] الأعمال الشعرية الكاملة، احمد مطر: ٣١٤.

....

فدونَ أنْ اطلبهُ القاهْ.

ليس عليَّ غير أنْ

انظر في المرآهْ[1]

فلغة الموت هنا، هي لغة أسطورية، جعلت من الموت خلود، لانه موت جاء بعنوان شهادة، حيث يجسده قوله تعالى: **[وَلا تَقُولُوا لِمَنْ يُقْتَلُ فِي سَبِيلِ اللَّهِ أَمْوَاتٌ بَلْ أَحْيَاءٌ وَلَكِنْ لا تَشْعُرُونَ]**[2]، فالشاعر يرى انَّ الشهيد حيّ بيننا، نراه حين ننظر إلى وجوهنا، إذا كانت عندنا روح الثورة. اما تمجيد الشهادة والتضحية، فكانت في قصائد كثيرة أيضاً، منها قصيدة (قالت له الأجراس)، التي يقول فيها:

ناسٌ بلا احساسْ

فداؤهُمْ شاعرْ؟!

هل تفتدى بالراسْ

سلامةُ الحافرْ؟

ما أبشَعَ المقياسْ!

* * *

(عشْ... وَلَهُمْ ارماسْ

لا تفتدِ الموتى.

لمْ يلفظوا الأنفاسْ

لو عانقوا الموتا)

قالتْ له الأجراسْ[3]

فالشاعر هنا تعامل مع قصة الموت بلغة التمجيد، لانه موت بطل، يراه الشاعر أفضل من الذي ضحّى بنفسه من اجلهم، لانهم لو كانوا مثله لفعلوا فعله، ولكن العزاء في ان المضحّي يبقى حياً، وهم سيموتون. واستعمل الشاعر في بعض قصائده لغة تسويغيّة، تصور بشاعة الموت، والهروب منه، كما في قصيدة (فبأي آلاء الشعوب تكذبان)، يقول فيها:

مَنْ ماتَ ماتَ

---

(1) الأعمال الشعرية الكاملة، احمد مطر: ٣١٣.

(2) سورة البقرة/ آية ١٥٤.

(3) الأعمال الشعرية الكاملة: ٣١٧.

ومَنْ نجا
سيموتُ في البلدِ الجديدِ
مِنَ الهوانْ
فبأي آلاء الولاة تكذبانْ

* * *

في الفخِّ تلهثُ فأرتانْ
تتطلّعان إلى الخلاصِ
على يد القطط السمانْ
فبأيِّ آلاء الولاةِ تكذبان!(١)

وعلى الرغم من هيبة الموت وجلاله، الا انَّ المفارقة في تصويره، لم تكن بمنأى عن قصائد الشاعر، إذ جاءت بطريقة نقل الواقع –الذي يشكل مفارقة غير محسوسة– عن طريق تكثيفه، وضغط أحداثه، كما في قصيدة (الناس للناس)، التي يقول فيها:

أمٌّ عبد الله ثاكلْ.
ماتَ عبدُ الله في السّجنِ
وما أدخلهُ فيه سوى تقريرِ عادلْ.
....
بنتُ عبدَ الله لن تحيا طويلاً
إنَّها جاسوسةٌ طبعاً...
وجاري فوضويٌّ
وشقيقي خائِنٌ
وابني مثيرٌ للقلاقلْ!
سيموتون قريباً
حالما أُرسل تقريري إلى الحزبِ المناضلْ(٢)

فالموت في القصيدة لا يشكل مفارقة، لانَّ طريقة كتابة التقارير شائعة في المجتمع العربي، فالجواسيس هم من أبناء الشعب، الا انَّ الشاعر جمع الأحداث وجعلها متتابعة ليخلق مفارقة عن طريق تصوير التكافل بطريقة تؤدي إلى الموت، إذ يقول في نهاية القصيدة:

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، احمد مطر: ٦٤.
(٢) نفسه: ٢٨٣.

وأنا؟

بالطّبع راحلْ.

بَعْدهُم.. أو قبْلهُم

لابد ان يرحمني غيري بتقرير مماثل.

نحنُ شعبٌ مُتكافل![1]

فالتكافل يبعد شبح الموت عن الشعوب، الا ان التكافل هنا، هو تكافل من اجل الموت، تكافلٌ فقد دلالته المعروفة لينقلب إلى الضد، فهو تكافل بطريقة مكروهة مقيتة.

ثانياً- الفقر:

الفقر كما عرَّفه (جورج زمل): "هو تحديد الناس لمستوى يعدون ظروفهم تشكل حالة الفقر"[2]، فالفقر موضوع بارز تطبع التجربة الشعرية لاحمد مطر في جانبها الاجتماعي، لذلك هو في جبهة الرفض، يعبر عنه في صور متنوعة، موظفاً خلال ذلك تقنيات المفارقة التي تنجح – غالباً– في تجسيد مظاهر الحرمان التي يعاني منها الفقراء. فالشاعر يرى مجتمعه غنياً بثرواته التي حباه بها الله، الا ان السُراق هم من جعلوه فقيراً، فيصف بلاده كثمرة التمر، ساكنها خشب جاف، وقشرتها زادٌ للرائح والغادي، فيقول في قصيدة (اللغز):

(تابوتٌ قشرته حلوى

ساكِنُه خشبٌ...

والقشرهْ

زادٌ للرائح والغادي)

قالتْ أختي: التمره

حضنتها امي ضاحكةً

لكّني خنقتني العبرهْ

قلتُ لها:

بل تلكَ بلادي![3]

فقد حاول الشاعر وصف الفقر بطريقة كاريكاتورية، تعتمد على القصة القصيرة جداً التي تبدو وكأنها طرفة، كما في قصيدة (ملحوظة) التي يقول فيها:

---

(1) الأعمال الشعرية الكاملة، احمد مطر: ٢٨٣.

(2) المشكلات الاجتماعية،د. عبد اللطيف عبد الحميد، ود. معن خليل عمر: ١٦٨.

(3) الأعمال الشعرية الكاملة: ١٢.

تركَ اللصُّ لنا ملحوظة

فوقَ الحصيرْ

جاءَ فيها:

لعنَ الله الأميرْ

لمْ يدعْ شيئاً لنا نسرقهُ

... الا الشخيرْ![1]

فالشاعر يرى انَّ الشعب فقير، لان الحاكم هو من سرق حقوقه، لذلك وضع احمد مطر (اللص والحاكم) في كفتي ميزان، فيقول في قصيدة (موازنة):

الذي يسطو لدى الجوعِ

على لقمتهِ.. لص حقير!

والذي يسطو على الحُكمِ،

وبيت المالِ، والأرضِ..

أميرْ[2]

ويمكن للصوت الشعري انْ يتحول إلى شكوى، تعودنا سماعها من جمهور الشعب، فالتنبؤ بما ينتظر الناس من أهوال الجوع، والفقر، والحرمان، يكون في بعض الأحيان تحايلاً فنياً، إذ يستنطق الشاعر الجماهير ليعيد إليهم ما تكلموا به في المقاهي والشوارع، يعيده إليهم شعراً، لانه يرى "الواقع أقسى من الكلمات، وعندما يحدد الشاعر أبعاد هذا الواقع، فانه يقدم في الوقت نفسه شيئاً مفيداً بعيداً عن الطنطنة اللفظية والبلاغية"[3]، ويمكن ان نتلمس لغة الشارع في حديث الشاعر عن الفقر، كما في قصيدة (مجهود حربي)، التي يقول فيها:

لأبى كان معاشٌ

هو أدنى من معاشِ الميتينْ!

نصفهُ يذهبُ للدَّينِ

وما يبقى

لِغوث اللاجئينْ

ولتحرير فلسطين من المُغتصِبينْ.

---

[1] الأعمال الشعرية الكاملة، احمد مطر: ٤٧٧.

[2] نفسه: ١١٩.

[3] البنيات الدالة في شعر أمل دنقل، عبد السلام المساوي: ٢٢٥.

وعلى مرَّ السنينْ

كان يزداد ثراء الثائرينْ!

والثرى ينقص من حين لحينْ[١]

وهكذا نجد المستوى الاجتماعي لدى احمد مطر يُغطي مساحة واسعة من المتن الشعري، فالعنصر الاجتماعي يجعل من الشاعر فرداً من مجموع ويربطه بالمتلقي، لانه يتحدث على حال مشترك بين الشاعر والجمهور.

جـ-الموضوعات الوجدانية:

تتصل الموضوعات الوجدانية اتصالاً وثيقاً بالشعر، فالشعر أساساً هو ما ينبع من الوجدان، وهذا الارتباط الوثيق بين الفن الشعري وبين تلك الحقيقة، جعل الموضوعات الوجدانية هي الفن الأسبق على السن الشعراء لكونه تعبيراً عن مشاعر إنسانية إزاء تلك الحقيقة الماثلة. وإذا كان الشعر هو التعبير عن الشعور، فان المرأة، والحب، والغربة، والاغتراب تقع في مقدمة الموضوعات الجديرة بأن يُعبر الشعراء عن شعورهم، ويُفصحوا عن ذواتهم إزائها، الا ان انشغال شاعرنا عن هموم نفسه بهموم مجتمعه، جعل الموضوعات الوجدانية تحتل مرتبة غير متقدمة في متنه الشعري.

أولاً- المرأة والحب:

انَّ من يحاول انْ يمسك بمفهوم المرأة في الثقافة الإنسانية، يجد انَّ المعتقدات الدينية للإنسان القديم قد ارتقت بهذا المفهوم إلى مستوى الالهوية، "وتمدنا حفريات العصر الحجري بالتصور الديني لأهله، ففي عديد من المدن وجدت تماثيل من الحجر أو العظام لنساء يلفت النظر إليها شيئان: ان الأعضاء الأنثوية قد بولغ في تضخيمها، وانَّ الوجه لا يحمل أي ملامح، وتسمى هذه التماثيل (فينوسات لوسييل)، وهي صغيرة صالحة للنقل"[٢]، وهي بذلك تدخل في علاقة متماهية مع (الأرض) بوصفها فضاء للخصوبة والإنبات، وفي الحضارات القديمة ولاسيما عند السومريين، اتسمت العلاقة بين الرجل والمرأة بنوع من القدسية والجلال، إذ أصبحت طقوس الزواج تخضع لممارسة تعبدية، تصبح فيها المرأة آلهة، تستحق العبادة والتبجيل[٣]، وقد تسربت قداسة المرأة إلى الأديان السماوية أيضاً، إذ يطالعنا كتاب (العهد القديم)، بنشيد للحب الحسي وأوصاف

---

[١] الأعمال الشعرية الكاملة، احمد مطر: ٤٧٨.

[٢] الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، على البطل: ٥٦، والنص لنورمان بريل في كتابه بزوغ العقل البشري.

[٣] ينظر: طقوس الزواج المقدس عند السومريين، صموئيل كريمر، واينانا ودموزي: ١١٩.

لجسد المرأة[١]. فإذا سلمنا بأنَّ الفعل، أي فعل ومنه الفعل الإنساني، هو في حقيقته ردود أفعال، لان الفعل الخالص لا يصدر الا من الله الخالق المبدع[٢]، فان توصيف الفعل الإنساني لا يخرج عن تنظيرات الفلسفة الأخلاقية الإسلامية، أو الفلسفة الماركسية الاقتصادية، أو الفلسفة الفرويدية التي ترى: ان الجنس هو الذي يحدد فعل الإنسان شعورياً أو لا شعورياً[٣]. فالجنس الآخر له نصيب في النتاج الإجمالي في شعر احمد مطر، حتى في القصائد التي لم يرد فيها ذكر المرأة، لان لفعله الشعري في اللاشعور دافع (فرويدي) جنسي. ويمكن لنا ان نسأل، هل كان للجنس الآخر بصمة يمكن قراءتها في النص المطري؟

لاشك في انّ الجواب الدقيق على هذا التساؤل هو من اختصاص علم النفس، الا انه وعلى الرغم من انشغال الشاعر بقضية الوطن، فانه أعطى صورة واضحة عن المرأة في وجدانه، وقد ورد ذكر المرأة في (٤٣) موضعاً في أعماله الشعرية الكاملة، كان للأم النصيب الأوفر منها، ففي قصيدة (الرماد والعواصف)، يقول:

فالمحُ في الأسى نفسي
خيوطاً من دم تنثالُ في كأسي
والمحُها بأيْديكُمْ... بأيديكمْ
تجرَّعني
فراقَ الأم مزدوجاً
...فراقَ الأُمَّ والوطن![٤]

فقد جعل الشاعر الأمُ والوطن في سياق واحد فخلق المفارقة والإدهاش، فالمعادلة في وجدان الشاعر صعبة، تتنازعها الحيرة، فحب الشاعر لوطنه وعهده له من جهة، وقلبه ومشاعره من جهة أخرى، ففي قصيدة (اعرف الحب ولكن)، يقول:

اعرفُ الحبَّ... ولكنْ
لم أكن أملك في الأمر اختيارا.
كان طُوفانُ الاسى يهدرُ في صدري
وكان الحبُّ نارا

---

[١] ينظر: كتاب العهد القديم: سفر نشيد الأناشيد.
[٢] ينظر: معنى الجمال، ولترت ستيس: ٧١.
[٣] نفسه: ٧٢.
[٤] الأعمال الشعرية الكاملة، احمد مطر: ٨٢.

فتوارى!

كان شمساً...

واختفى لما طوى الليلُ النهارا(١)

ولاشك في انَّ الوصف الدرامي لقصة الحب عند الشاعر تزخر بالمفارقة. فكان الشاعر يرى في تخليه عن قضيته موتاً حقيقياً، يأبى انْ تختاره له امه، حيث يكون قلبها الغالي كفناً له، لكن الأمل العظيم يراود الشاعر في انْ يتحقق الحلم، فيعود إلى وطنه منتصراً ويسهل لقاؤه بمحبوبته، إذ يصبح قلبها وطناً ثاني داخل وطنه، ففي قصيدة (احرقي في غربتي سفني)، يقول:

كم اشتهي، حينَ الرحيلِ

غداة تحملُني

ريحُ البكورِ إلى هناكَ

فارتدي بدني

ان تُصبحي وطناً لقلبيَ

داخلَ الوطن!(٢)

فالشاعر قد نجح في توظيف حب الام لخلق المفارقة عن طريق جعلها وطنٌ يلتصق بوجدان الشاعر ويقترب من روحه اكثر من الوطن الأرض والجغرافيا.

لكن هذا المفهوم التقديسي للمرأة لم يكن مطلقاً وخالصاً، ولم يكن وجهاً وحيداً لها، ففي التراث القديم وخاصة التراث الديني، تحضر المرأة بوصفها منبع الشرور وعلّة الآثام الأرضية كلها، ليعبر عن واقعية المرأة مقابل أسطوريتها، فتاريخ بداية الخطيئة البشرية دشنها أغراء (حواء)، وفي القرآن الكريم وصف درامي لغواية (زليخا) ومراودتها للنبي (يوسف (ع))، وقد حاول الشاعر تسخير ذلك معتقداً انَّ الوجه المدنس في حواء هو بديل طارئ على الوجه المقدس لها، فنرى الشاعر يسوّغ مواعيد (الزنا) عند حواء ويجعل ظلم المجتمع الذكوري سبباً مباشراً في انحرافها، ففي قصيدة (بدائل)، يقول:

فتحتْ شبُاكها جارتُنا

فتحتْ قلبي انا

لمحةٌ...

واندلعتْ نافورةُ الشمسِ

....

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، احمد مطر: ٢٥٧.

(٢) نفسه: ١٣٤.

وقلنا كلَّ شيءٍ عندنا![1]

ويسترسل الشاعر في العرض الدرامي لقصة الحب، وما يعترضها من عراقيل ومعوقات اجتماعية، فيأتي الرفض لأسباب اجتماعية يقع في مقدمتها (الفقر)، فيقول:

–يا أباها المؤمنا

سالت النارُ من الشُباكِ

فافتح جنَّة البابِ لنا

يا أباها إننا...

....

–لستُمْ ذوي جاه

ولا أهل غنى

–لكننا...

–لستُمْ تليقونَ بنا

–لكننا

–شرفْتنا![2]

فتسلسل الحدث الدرامي يطفح بالمفارقة، فتبدو القصيدة، وكأنها اختصار لقصة رومانسية في أحد الروايات، حيث يسترسل الشاعر، فيقول:

أغلق الباب...

وظلت فتحةُ الشباك جُرحاً فاغراً

ينزفُ أشلاء منى

وخيالات انتحارٍ

ومواعيدَ زنى[3]

فالحب ينطلق من الجسد ليوغل في أغوار الروح، ويتولد عن ذلك شوقاً حاراً لا يهدأ، وظمأ شديداً لا ينطفئ، وربما وجد الشعراء العاشقون في القول الشعري ما يخفف من هذا الشوق، ويعوض عن لذة الجسد، ذلك لانَّ "لذة الخطاب لا تقوم من دون لذة الجسد، فالغرض إذن هو

---

[1] الأعمال الشعرية الكاملة، احمد مطر: ٤٧٩

[2] نفسه والصفحة نفسها.

[3] نفسه والصفحة نفسها.

بحث الصلة، بين تجربة الحب، وقولها"[1] ولان "من أذهله الجمال، أبحر في مجازات اللغة، وعمل على فض أسرار الكلمات... ولعل الافتتان بالكلام، هو الوجه الآخر للافتتان بالجمال"[2].

فموضوعات الحب والمرأة، هي محاولة الوصول إلى المطلق عن طريق اللذة الصوفية، ما دام الارتواء لا يتحقق جسدياً، بمعنى: انَّ اللغة الشعرية تصبح معبراً إلى عالم المرأة، فالتنفيس عن المشاعر يمكن انْ تحققه المفارقة عن طريق اللغة المتسامية.

ثانياً- الغربة والاغتراب:

يتحدد مفهومي الغربة والاغتراب في المتن الشعري لاحمد مطر من خلال الأبعاد المكانية والزمانية للشاعر والنص، ولا خلاف على انَّ مفهوم الاغتراب مُستلٌ من الغربة، وهو ذو شقين: مادي يتجلى في النزوح والبعد عن الأوطان، وفكري يتجلى في "مفارقة الأفكار والمبادئ السائدة في المجتمع، والخروج على الأعراف والتقاليد التي يتمسك بها اكثر الناس"[3]. ان رفض الشاعر لواقع أمته المعتم والمؤلم، بما يحيطها من ظلم وفساد، خلق من الشاعر ومن شابهه، أقلية يعيشون في زمان لا يشبه الزمان، ومكان لا يشبه المكان، مما يقودهم إلى الشعور بالغربة والتفرد والوحدة، وعلى حد تعبير (البيركاموا): "الوطن المنشود تعارضه الأرض الفاسدة"[4]، فأول ملامح اغتراب الشاعر نلمسها في عدم انتمائه للجمعيات والاتحادات التي تعنى بالشعر، لانه يراها فاسدة، فقد وجد اغلب الشعراء متملقين للحكام فابتعد عنهم، إذ جعل البغايا اكثر شرفاً منهم، فهو غريب عنهم مغترب بفكره وسلوكه، فيقول على لسان البغايا في قصيدة (منافسة):

رحم الله زماناً
كان فيه الخيرُ موفوراً
وكان العهرُ مقصوراً
على جنْسِ النساء.
ما الذي نصنعهُ؟
ما عاد في الدنيا حياءْ!
كُلَّما جئنا لمبْغى
فتحَ الأوغادُ في جانبهِ مَبْغى

---

[1] الحب والغناء، تأملات في المرأة والعشق والوجود، على حرب: ٦٣.

[2] نفسه: ١١٦.

[3] الاغتراب في الشعر العباسي في القرن الرابع الهجري، د. سميرة سلامي: ٥٤.

[4] كامو والتمرد، روبير دولوبيه: ١٠٦.

وسموهُ: اتَّحادَ الأدباء![1]

فنرى ان الشاعر يشير إلى اتحاد الأدباء مُتهكما، ليطلق مفارقة تعتمد على المقارنة بين اتحادات الأدباء ودور البغاء. فالشاعر الصادق "يتمزق قلقاً وإحساساً بالغربة، ويظل موزعاً بين صورة العالم في مخيلته، كما يمكن ان تكون، وبين ما يراه أمامه من حقيقة، من قيم هشة، وعلاقات بائسة، تحدد علاقات الناس ومواقفهم، وما يتصاعد أمامه من تناقضات وصراعات متباينة"[2].

فقد نبض قلب الشاعر بالحب للقيم والمبادئ، وتطلّع إلى الاستقرار والحرية وراحة البال، لكن الواقع يجهض كل هذه الأحلام، ليخلق من الشاعر ومن شابهه أقلية تنقطع علاقاتهم بالآخرين، وانْ عاشوا بينهم، ففي قصيدة (الغريب)، يقول:

بلدتي غربةُ روح وجسدْ
غربةٌ من غير حد
غربةٌ فيها الملايينُ
وما فيها أحَد
غربةٌ موصولةٌ
تبدأُ في المهدِ
ولا عودةَ منها.. للأبد![3]

فتعانق الاضداد، وتداخل الصور، يخلق مفارقة صارخة، فالغربة تحتوي الملايين، الا انهم أجساد لا يعتدُ بهم الشاعر ولا يعدهم، فغربة الشاعر هي غربة متأصلة في بلاده، لكن الغربة تأخذ بعداً أقوى خارج الوطن في أجواء المطاردة، فالشك موجود في كل نظرة، وفي كل حركة، والشوق مشتعل للوطن، ففي قصيدة (غربة كاسرة)، يقول:

انا في عاصفة الغُربةِ نارٌ
يستوي فيها انحيازي وحيادي
فإذا سلَّمتُ أمري اطفأتْني
وإذا واجهتُها زاد اتّقادي.
ليس لي في المنتهى الا رمادي!

---

[1] الأعمال الشعرية الكاملة، احمد مطر: ٣٨٢.

[2] الشعر في عهد المرابطين والموحدين بالأندلس، د. محمد مجيد السعيد: ٢١٩.

[3] الأعمال الشعرية الكاملة: ٤٨٧.

كُل عين حدَّقت بي
خلتها تنوي اصطيادي!
كل كفّ لوَّحت لي
خلتُها تنوي اقتيادي!
غربةٌ كاسرةٌ تقتاتني... والجوعُ زادي.[1]

الا انَّ روح التحدي عند الشاعر تقف بوجه المفاسد والخيانات، فلا تفقده الامل، فيكون قلبه مأوى للوطن، ليكون للوطن وطن أوسع، يحتضنه ويحرسه بروحه، فيقول في قصيدة (الدولة الباقية):

عجباً!!
ما لهذا الكون يحْبو
فَوقَ أهدابي إذن؟!
ولماذا تبحثُ الأوطانُ
في غربة روحي عن وطنْ؟![2]

ولما كان تأثير الشعر في النفس من قبيل إثارة المشاعر والوجدان، اكثر بكثير من إقناع الفكر بالحجة الدامغة والبرهان العقلي[3]، راح الشاعر يعبر عن مشاعره بتدفقات شعرية لا شعورية، تأتي في غياب الشاعر عن واقعه الحسي، لذلك عُدَّت طبيعة الشعر تلك العامل الأول في الاغتراب، فضلاً عن عامل آخر، يجمع الظروف المادية والأسباب الشخصية المؤدية للغربة والمعاناة الدائمة[4]، فالغربة عند الشاعر تؤشر تميزاً فكرياً وعقائدياً من غيره من الشعراء، فالإنسان، أي إنسان يشعر بخصوصية تميزه من غيره، يتوقد هذا الشعور عند الشعراء المخلصين لقضايا شعوبهم وأوطانهم.

انَّ موضوعات احمد مطر في قصائده يمكن انْ تسلط الضوء على مساحات معتمة في اعماق الشاعر، لا يمكن للتاريخ مهما كان دقيقاً وحاسماً ان يتلقفها، لانَّ التاريخ زمن والشعر ينبع من الروح التي هي شيء خارج الزمن، فالتاريخية والشعرية يشكلان إضاءة نتعرف من خلالها على الشاعر والنص من الخارج والداخل.

---

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، احمد مطر: ٣١٢.

(٢) نفسه: ٢٤٨.

(٣) ينظر: جواهر الأدب في أدبيات وإنشاء لغة العرب، احمد الهاشمي: ج٢/٢٤.

(٤) ينظر: الاغتراب في حياة وشعر الشريف الرضي، عزيز السيد جاسم: ١٠.

المبحث الثاني
المرجعيات السياقية

ونحن نتنقل بين البنيات الفنية الأكثر لفتاً للانتباه، من بنية إيقاعية، ولغوية، وصور شعرية في النص المطري، لتحديد البنية التي تمثلت بها تقنية المفارقة، حاولنا انْ يكون اختيارنا لهذه البنية أو تلك، وإيثارها على غيرها، مسوّغاً بقراءات متعددة للمتن الشعري المطري، ولم يكن عفو الخاطر، أو جرياً على تقليد الدارسين في أعمالهم التحليلية والنقدية للشعر، ولاشك في انَّ العملية الإبداعية عند الشعراء تتم من خلال مراحل متعددة، كما يذهب لذلك فريق من الدارسين والنقاد القدماء والمحدثين[١]، ويمكن لنا انْ نصنفها إلى ثلاث مراحل، لا يمكن الجزم بانفصالها عن بعضها، وهي: مرحلة التحضير والحضانة، ولحظة الإلهام، ومرحلة الصياغة والتهذيب. ويعتقد الباحث انَّ مرحلة الحضانة والتهذيب، لها علاقة أصيلة مع ذات الشاعر وبيئته، "فالكاتب الذي لا يعاني، لا يستطيع انْ ينقل معاناته للآخرين، كالمرأة التي تريد ان تصل إلى الأمومة، من دون المرور بمراحل الحمل والمخاض"[٢]، فقصائد احمد مطر وموضوعاته هي الانعكاسات المباشرة لحياته ومجتمعه، فهو يرى: "ان الأحداث والصور تعيش في نفسه قبل الكتابة وفي أثنائها وبعدها، مما يجعل حياته كلها مشروع قصيدة"[٣]، اما لحظة الإلهام التي تومض فيها فكرة القصيدة، فيصورها (نزار قباني)، كلحظة البرق الخاطف، الذي يضيء ويختفي، وهو لا يحاول إمساكه، بل يتركه يذهب، مكتفياً بالإضاءة الأولى التي يحدثها[٤]، اما مرحلة الصياغة، فهي المرحلة التي تتضح فيها الصورة عند المبدع، وتتداعى في ذهنه الأفكار، فيحاول انْ يسيطر عليها وينظم علاقاتها لتتشكل القصيدة، وقد عبر احمد مطر عن هذه المرحلة بقوله: "الومضات تسطع بعجلة وثراء، مما يجعلني الهث لاصطيادها، ولملمتها، كل ذلك يجعلني خارج حدود السيطرة الكاملة"[٥]، فالقصيدة بشكلها المتكامل الأخير، هي نتاج لذات الشاعر وأفكاره وميوله، وظروفه المحيطة اجتماعياً وسياسياً واقتصادياً وثقافياً، لذلك سيتناول البحث في هذا الجزء شخصية الشاعر وبيئته،

---

(١) من هؤلاء: (ابن طباطبا، عيار الشعر)، (القرطاجني، منهاج البلغاء) ومن المحدثين (محمود البسيوني في كتابه، العملية الابتكارية).

(٢) قصتي مع الشعر، نزار قباني: ١٩٦.

(٣) لقاء مع احمد مطر، أجراه كمال غنيم: ١٩ (مجلة الرابطة).

(٤) ينظر: قصتي مع الشعر: ١٨٦.

(٥) لقاء مع احمد مطر، أجراه كمال غنيم: ٢٠.

ومرجعياتهُ الثقافية، فضلاً عن ظاهرة التناص في شعره، ليتحدد من خلال ذلك كله، أسباب ميل الشاعر إلى نوع من الموضوعات التي هيمنت على متنه الشعري ونحاول أنْ نستشف المسوغات والأسباب التي جعلت من تقنية المفارقة بارزة في النص المطري.

أ-شخصية الشاعر وبيئته:

على الرغم من انتشار أشعار احمد مطر ولافتاته في أنحاء كثيرة من الوطن العربي وخارجه، الا ان شخصيته ما تزال غارقة في الغموض، فالكثيرون ما يزالون يعتقدون ان احمد مطر، هو مجرد اسم وهمي، أو انه الاسم الحركي لشاعر لا يجرؤ على الإفصاح عن شخصيته[١]، وقد أكد الشاعر في اكثر من مناسبة، ان اسمه ليس مستعاراً، وانه ينتمي إلى العراق الذي يمثل جزءاً من وطنه الكبير من المحيط إلى الخليج[٢]، فالشاعر هو احمد حسن مطر، وهو الابن الرابع بين عشرة اخوة من البنين والبنات. كانت ولادته عام (١٩٥٠م) في قرية التنومة في قضاء شط العرب التابع إلى محافظة البصرة في جنوب العراق، وهي قرية تقع على ضفاف شط العرب[٣]، وهي كما يصورها الشاعر تنضحُ بساطة ورقة وطيبة وفقراً، مطرزة بالأنهار والجداول وبيوت الطين والقصب والبساتين وأشجار النخيل، وقد شكل "بستان صفية) ونهر (الشعيبي)، وغابات نخيل (كردلان)، أهم عناصر القرية في وجدانه[٤]، ثم انتقل في صباه إلى محلة (الأصمعي) التي تقع في الجانب الآخر من شط العرب[٥].

أمضى الشاعر طفولته وصباه في أحضان الفقر المدقع والحرمان والتعثر في الدراسة، فلجأ إلى مطالعة الكتب، ليهرب من مطاردة الفاقة والإرهاب، ويكوِّن من خلالها قاعدة للكتابة والإبداع[٦]. في بداية الستينات من القرن الماضي بدأ احمد مطر في كتابة الشعر، عندما كان في سن الرابعة عشرة من عمره[٧]، ولم تخرج قصائده الأولى عن نطاق الغزل، والرومانسية، والهيام والدموع، والأرق، لكنه سرعان ما تكشفت له خفايا الصراع بين السلطة والشعب، ولذلك ما كان من

---

[١] ينظر: احمد مطر شاعر المنفى، محمد عصام عايش: ج١/٧.

[٢] لقاء مع احمد مطر أجراه كمال غنيم: ١٨. (مجلة الرابطة)

[٣] ينظر: نفسه والصفحة نفسها.

[٤] ينظر: لقاء مع احمد مطر أجراه عبد الرحيم حسن: ٥٢ (مجلة العالم).

[٥] ينظر: لقاء مع احمد مطر اجراه كمال غنيم: ١٨.

[٦] ينظر: نفسه: ١٩.

[٧] ينظر: مظاهرة صاخبة يسير فيها رجل واحد، عبد الرحيم حسن: ٨٨ (بحث).

الشاعر الا انْ ألقى بنفسه في حقبة مبكرة من عمره في دائرة النار[١]، فكتب القصائد التي كانت تطفح بالتحريض، واخذ يلقيها من على المنصة، عند مشاركته في الاحتفالات العامة، وكانت قصائد طويلة تصل إلى اكثر من مئة بيت، تنتقل من موضوع إلى آخر، وتركز على موقف المواطن من سلطة لا تتركه ليعيش[٢]، وقد دفع الشاعر ثمن هذا الموقف من خلال مساءلته والتحقيق معه، مما قاده في النهاية إلى الكويت، هرباً من مطاردة السلطات، وقد عاش في الكويت عيشة لاجئ، لا يستطيع إثبات هويته، لانه يرفض التنازل عن مواقف مبدئية مقابل الحصول على حقوقه[٣]، وهو بحسب تعبيره، لم يكن يوماً عضواً في حزب أو حركة أو عصابة، بل كان يرى الأشياء بعين صافية، خالية من (الأيدلوجيا) ومكاسب الأحزاب والمنظمات[٤]، وهو يعتز بعروبته، إذ يقول: "أنا ابن بيئة عربية، وربيب حضارة إسلامية، وفي وجداني من آثارها فيضٌ لا يغيض"[٥]. عُرف احمد مطر شاعراً، من خلال عمله في صحيفة (القبس) الكويتية، إذ عمل محرراً أدبياً وثقافياً، ومن خلال عمله في صحيفة القبس –التي باركت إبداعه– اخذ ينشر قصائده، التي اسماها لافتات، لتأخذ طريقها إلى القارئ العربي[٦]. يقول احمد مطر واصفاً علاقته بصحيفة القبس: "انها جريدتي... والذي بيني وبينها اكبر بكثير من مجرد الارتباط العاطفي... انَّ صلتي بالقبس، هي صلة رحم، وعلاقتي بها مسألة يفرضها الولاء، فهي التي احتوتني بحضنها عندما فتحت عيني، وهي التي حملتني على صدرها بشجاعة مريم، فيما كان الرهط كله يهتف من حولها حانقا: لقد جئت شيئاً فرياً... انك تستطيع انْ تغيّر قميصك، وتستطيع انْ تغيّر بيتك، بل تستطيع انْ تغيّر وطنك... لكنك لا تستطيع أبداً انْ تغيّر أمك"[٧]. وفي صحيفة القبس، عمل الشاعر مع فنان الكاريكاتور الفلسطيني المعروف (ناجي العلي)، فكان احمد مطر يبدأ الجريدة بلافتة من لافتاته في الصفحة الأولى، ويختمها ناجي العلي، بلوحة من رسوماته الكاريكاتورية، فنشأت بينهما صداقة حميمة، لتقارب أفكارهم من بعضها[٨].

---

[١] ينظر: لقاء مع احمد مطر: ٥٢ (مجلة العالم).
[٢] نفسه والصفحة نفسها.
[٣] ينظر: لقاء مع احمد مطر: ٥٥ (مجلة الوطن العربي).
[٤] ينظر: لقاء مع احمد مطر بعنوان (الحرية هي الحاضنة الطبيعية للإبداع): ٤١ (مجلة الجزيرة العربية).
[٥] احمد مطر، شاعر للحزن والوطن والثورة، ابتسام عبد الله: ٣٩ (مجلة الخليج).
[٦] ينظر: لقاء مع احمد مطر: ٥٧ (مجلة الوطن العربي).
[٧] لقاء مع احمد مطر: ٤٨ (مجلة الحدث الكويتية).
[٨] ينظر: احمد مطر شاعر المنفى، محمد عصام عايش: ج٢/١٠.

ومرة أخرى تكررت مأساة الشاعر، إذ انَّ لهجته الصادقة، وكلماته الحادة، ولافتاته الصريحة، أثارت حفيظه مختلف السلطات العربية، تماماً مثلما إثارتها ريشة ناجي العلي، الأمر الذي أدى إلى صدور قرار بنفيهما معاً من الكويت، حيث ترافق الاثنان من منفى إلى منفى[١]، "وصل احمد مطر إلى لندن عام (١٩٨٦م)، وهناك بدء رحلة النفي الثانية في حياته، والتي ربما لن تكون الأخيرة، فقد قال في إحدى المقابلات التي أجريت معه: "انَّ لندن لن تكون مستقراً له، ولا مقره الأخير، وانه يحب الترحال وليس الاستقرار"[٢]. أجرى الشاعر بعض الاتصالات مع عدد من الكتاب التونسيين، الا انه عاد إلى لندن ليعمل في مكتب القبس الدولي هناك[٣].

في شهر آب من عام (١٩٨٧م) أُغتيل صديقه ورفيق عمره، رسام الكاريكاتور ناجي العلي في أحد شوارع لندن[٤]، وقد كتب احمد مطر في لندن قصيدة رثاء باكية في صديقه وأخيه، بعنوان (ما أصعب الكلام)، وهي قصيدة غدت فيما بعد واحدة من اشهر قصائد الشاعر، وأكثرها غضباً ونقمة، فقد عدّ فيها ان الأرض موطن الجبناء، وان السماء هي موطن العظماء، وقد قدم الشاعر لقصيدته تلك، بقوله: "هذا الذي شاركته رحلته من المنفى إلى المنفى، حتى نفي إلى السماء، وهي موطنه الحقيقي...، حيث يبقى كثير من الجبناء على هذه الأرض، لان الأرض هي الأسفل والسماء هي الأعلى"[٥]. ومنذ عام (١٩٨٦م)، استقر احمد مطر في لندن ليمضي الأعوام الطويلة بعيداً عن الوطن، "وقد استحق احمد مطر، ان يحمل بكل جدارة لقب (شاعر المنفى)، ولقب (شاعر الحرية)، بعد ان فضل ركوب سفينة المقهورين والمضطهدين والمسحوقين، يدافع عن الحريات في وجه الاستبداد والقمع"[٦]، فقد كتب قصائد أسماها (اللافتات)، مُعتبراً انها (صوت التمرد)، ولها مواصفات اللافتة، التي يرفعها المتظاهرون، حيث الإيجاز، والسهولة، والموقف المحدد، والهدف التحريضي[٧].

---

[١] ينظر: احمد مطر شاعر المنفى، محمد عصام عايش: ج٢/ ١١.

[٢] نفسه: ج١/١٥.

[٣] ينظر: لقاء مع احمد مطر، أجراه محمد بن رجب: ٥٦ (جريدة الصباح التونسية).

[٤] ينظر: فوميتيا القضايا الساخنة الساخرة من الموت في رسوم ناجي العلي، علاء جواد كاظم: ٩٦ (مجلة الجندول).

[٥] احمد مطر شاعر المنفى: ج٢/١١.

[٦] نفسه: ج٢/١٢.

[٧] نفسه والصفحة نفسها.

ب-المرجعيات الثقافية للشاعر:

لا يخفى علينا ونحن نبحث في المرجعيات الثقافية التي يمكن تلمسها في النص المطري، انَّ امامنا مهمة تتعدى الحدود التقليدية للمرجعيات الثقافية الأخرى، فالمفارقة التي تشكل تضاريس النص المطري، وتحدد معالمه، تفرض على مرجعيات الشاعر الثقافية، انْ تكون اكثر تحديداً واشد تفاعلاً مع المتلقي، لان مرجعيات المفارقة مرجعيات مشتركة بين الشاعر ومتلقيه، إذ يمكن للنص الشعري انْ يعتمد على مرجعية منفردة للشاعر، يحاول المتلقي التحري عنها، أما النص الشعري المتسم بالمفارقة، فان مرجعياته يجب ان تكون– أو هكذا يفترض الشاعر– حاضرة في ذهن متلقيه لحظة سماعه النص الشعري، لذلك كانت مرجعيات احمد مطر سهلة، وبسيطة، ومتيسرة، وفي متناول الدرجة الأدنى المفترضة في الوعي الجماهيري، إلا انها في الوقت نفسه، عميقة وخصبة.

المرجعيات الثقافية إذن، هي التي تشكل الروافد الأعلى التي تنحدر من خلالها الخبرات الواعية التي تتمثل في النص المكتوب، وبذلك نستطيع من خلالها معرفة الفضاء الثقافي للنص، فثقافة الشاعر تسهم وبشكل كبير في تحديد موضوعات الشاعر في قصائده، فضلاً عن إسهامها في بلورة الطريقة التي يتناول الشاعر موضوعاته بها.

انَّ دخول المتلقي بوصفهِ طرفاً مهماً ومؤثراً في تقنية المفارقة، جعل الشاعر يميل إلى مرجعيات الحياة اليومية عند الناس، لتمثل كل التجارب الحياتية المعيشة، التي تكون في الذاكرة نصٌ غير مكتوب. فنصوص المفارقة نصوص مستقلة تبتعد عن الواقع بحثاً عن الغرابة، الا ان الاستقلالية هنا، تعني الابتعاد عن الواقع بعد الاستناد إليه[١].

فقد اغترف احمد مطر موضوعات قصائده من تفاصيل الحياة اليومية، وهو بذلك أحوج ما يكون إلى معرفة هذه التفاصيل للتحدث عنها في قصائده، ومثال على ذلك قصيدة (الموجز)، التي يقول فيها:

ليس في الناس أمانْ.
ليس للناس أمانْ
نصفُهم يعملُ شرطياً لدى الحاكمِ
... والنصفُ مُدان![٢]

---

[١] ينظر: المفارقة في شعر الرواد، د. قيس الخفاجي: ٦٦.

[٢] الأعمال الشعرية الكاملة، احمد مطر: ٤٧٤.

فالأعداد الكثيرة للشرطة ورجال الأمن في بلاد العرب واقع معيش، استله الشاعر وضخمه ليخلق منه مفارقة، موجودة أصلاً في حديث الناس في البيوت والمقاهي، فقام الشاعر بتضخيمها ولفت الانتباه إليها.

أما التسلسلات المنطقية، والبديهات العقلية، فإنها تقدم لنا مفتاحاً آخر من مفاتيح المرجعيات الثقافية للشاعر، وهي أيضاً مرجعيات للمفارقة المتشربة في نصوصه، فالشاعر في موضوعات كثيرة من متنه الشعري، يبحث عن الحقائق المنطقية التي تبدو للوهلة الأولى وكأنها غير منطقية وغير معقولة"[١]، ففي قصيدة (مذهب الرعاة)، يعتمد الشاعر على الموازنة المنطقية للوصول إلى المفارقة، إذ يقول:

الكَبْشُ تظلَّم للرّاعي:
ما دُمتَ تُفكر في بيعي
فلماذا ترفضُ إشباعي؟
قال لهُ الراعي: ما الدّاعي؟
كُلُّ رعاة بلادي مِثْلي
وأنا لا أشكو واداعي.
احسبْ نفسكَ ضِمْنَ قطيع
عَرَبيّ
وانا الإقطاعي![٢]

فإذا كان الظلم الذي مثله الراعي لكبشه يتطلب الشكوى والمداعاة، فان حال الشعوب العربية في مقابل حكامها، ليس أفضل من حال الكبش، فالدعوى من الشعب العربي أوجب، ونلاحظ انَّ الشاعر استطاع توظيف التسلسلات المنطقية العقلية في إظهار مفارقاته.

وقد شكلت المرجعيات المعرفية المعلوماتية بمستوياتها المختلفة، التراثية، والدينية، والأسطورية، والسياسية، والثقافية، والعلمية، ثقلاً مهماً في مرجعيات الشاعر في مفارقاته، ولا يمكن الاعتقاد انَّ الشاعر –أي شاعر– ينتظر من متلقيه معرفة علمية دقيقة بما يسخره من معارف في نصه الشعري، الا انه، أي: الشاعر يكون –وفي أبسط الفروض– محيطاً إحاطة معرفية وليست علمية بما يطرحه في قصيدته، لأن الشاعر يجد في نفسه المتلقي المثالي للقصيدة التي يكتبها.

---

[١] نظرية الأنواع الأدبية، م. ل. فنسنت: ١٧٥.

[٢] الأعمال الشعرية الكاملة، احمد مطر: ٤٤٧.

وإذا كان الشعر وبحسب أهل المنطق، يقع في المرتبة الأخيرة في صناعة التأثير على المتلقي بعد البرهان، والجدل، والخطابة والمغالطة[١]، فان هذا لا يعني، ان الشعر إنشاء يخلو من المعرفة المعلوماتية، فالشعر منتجاً، وحاضناً، وموصلاً، معرفياً ومعلوماتياً، الا ان معلوماته ومعارفه تكتسي بضبابية شديدة، تتناسب تناسباً طردياً مع شعرية النص، فالمفارقة إذن بها حاجة مُلحة إلى المعارف والمعلومات، لأنها تشق عصا الطاعة على الشعرية، فالمفارقة تتشكل من خلال كسر عقلي ومنطقي ومعلوماتي لما يتوقعه المتلقي، أما إذا كان هذا الكسر للتوقع مقتصراً على الارتقاء اللغوي الذي يخاطب المشاعر والأحاسيس فقط، فانه يبقى ضمن حدود الشعرية التي لا تصل إلى المفارقة الميتالغوية، فالمفارقة تعتمد على مسافة التوتر وارتدادها عبر الفهم الآخر لها، أو تأويلها، ولابد للفهم الآخر ان يعتمد على خلفية معرفية "تساهم بشكل فعال في تكسير العلاقة المتوترة بين القارئ وبين النص"[٢]. ولا يمكننا ان نحيط بمرجعيات الشاعر المعلوماتية والمعرفية بهذه العجالة، الا ان المرجعية الثقافية المعلوماتية المتصدرة، كما نراها ومن خلال استقراء المتن الشعري لأحمد مطر، هي مرجعيات تراثية دينية، فالشاعر يستشهد بالنصوص التراثية، ويوظفها في مواضع كثيرة، فالقرآن الكريم ، والحديث النبوي الشريف، والتاريخ الإسلامي والعالمي القديم والحديث، يشكل الحلقة الأهم في مرجعيات الشاعر الثقافية المعلوماتية، كما يوظف مرجعياته الثقافية الأدبية من الشعر العربي القديم والحديث والشعر العالمي، فضلاً عن مرجعياته في السياسة والاقتصاد والعلوم الأخرى. فدورة حياة الحشرات، مسألة علمية صرفة، دخلت ضمن شبكة المعارف في وعي الشاعر، فوظفها لخلق المفارقة، كما في قصيدة (أدوار الاستحالة)، إذ يقول:

مراحلُ استحالةِ البعوضةْ:
بُويضةٌ
دُويْبة في يَرقةْ
عذراءُ وسطَ شرنقةْ.
بعوضة كاملةٌ
... ثمَّ تدورُ الحلقة.[٣]

---

[١] ينظر: المنطق التعليمي، عبد الجواد الإبراهيمي: فصل الصناعات الخمسة.

[٢] لسانيات النص، مدخل إلى انسجام الخطاب، محمد خطابي: ٣٢٦.

[٣] الأعمال الشعرية الكاملة، احمد مطر: ٣٢٠.

فمرجعية الشاعر هنا، هي مرجعية علمية، وهي وصف لدورة حياة حشرة البعوض، حاول الشاعر توظيفها في القصيدة لخلق المفارقة، عن طريق ربطها بدورة حياة الإنسان العربي المضطهد فيقول:

مراحلُ استحالةِ المواطن:
بويضةٌ
فنُطفة مُعلَّقة
فكائنٌ مكتملٌ من أهل هذي المنطقةْ.
فتهمةٌ بالسرقةْ
أو تهمةٌ بالزندقةْ
أو تهمةٌ بالهرطقةْ
فجثةٌ راقصةٌ تحتَ حبالِ المشنقة(١)

ويحاول الشاعر إيجاد نقاط الالتقاء بين دورة حياة حشرة البعوض، ودورة حياة المواطن العربي، وكيف تعتمد إحداهما على الأخرى؟ فيقول:

وحولها سرب من البعوضْ
يغوصُ وسْطَ لحمها
ويرتوي من دَمِها
ويطرحُ البيوض.
وللبيوض دورة استحالة موفقةْ:
....
بعوضةٌ كاملةٌ...
حفلةُ شنقٍ لاحقةْ
... ثُمَّ تدور (الحلقةْ)!(٢)

فالشاعر نجح في خلق مفارقة مدهشة، اعتماداً على خلفية معرفية علمية، تبدو بعيدة عن الفن والأدب. ويرى الباحث انَّ المرجعيات الثقافية المعرفية عند الشاعر، لا تختلف كثيراً عن مرجعيات الشعراء الآخرين، الا انَّ الشاعر احمد مطر يمتلك قدرة متميزة في توظيف المعارف – حتى تلك التي تبدو بعيدة عن الشعر والأدب– وتسخيرها لانتاج المفارقة، إذ يستطيع انْ يجد لها

(١)الأعمال الشعرية الكاملة، احمد مطر: ٣٢٠.

(٢) نفسه والصفحة نفسها.

أرضية صالحة في النص على المستوى اللغوي والميتالغوي، إذ لم يكن توظيفه لها بطريقة الإقحام، بل كان توظيفاً مسوّغاً على المستوى العقلي والمستوى الأدبي.

وقد اسهم في تشكيل ثقافة الشاعر وَلعَهِ بالنصوص المسرحية والتمثيل المسرحي، فضلاً عن عمله في الصحافة[١]، ولعلَ لممارسته كتابة القصة القصيرة، التي تظهر شروطها واضحة في الكثير من قصائده، اثر بارز في تشكيل ثقافته، فضلاً عن ممارسته لفن الكاريكاتور من خلال عمله، ثم تركه ليختبئ في وجدانه، ويظهر بارزاً في قصائده[٢]، ويمكن انْ يكون الشاعر قد عاد إلى ممارسة فن الكاريكاتور، الا انه لم يعلن عن ذلك صراحة، إذ ان العديد من لوحاته ورسوماته تحمل تعليقات على أحداث سياسية ووقائع عربية حديثة العهد[٣]. فثقافة الشاعر عريضة وواسعة، وإنتاجه الشعري غزير، فهو قد قرأ للعديد من الشعراء القدماء ومنهم الحسن ابن حبيب النيسابوريّ، والمتنبيّ، والمعريّ، وأبو تمام، وأبو فراس، كما انه قرأ للكثير من الشعراء المحدثين مثل أودنيس، والبياتي[٤]. فهو يرى انَّ الشعر العربي الحديث يمتلك روح الإبداع والتواصل مع الجماهير، لان فيه شعراء مثل نزار قباني، والجواهري، وبدوي الجبل، والسياب، وأمل دنقل، والبردوني، واحمد عبد المعطي حجازي، ومظفر النواب[٥]، والملاحظة الجديرة بالاهتمام هي: انَّ معظم الشعراء الذي ذكرهم احمد مطر، هم شعراء تتسم اعمالهم بالثورية وروح المقاومة والتوق للحرية[٦]. ويرى احمد مطر انَّ الشعر لم يتنازل عن موقعه السامي في النفس الإنسانية، ما دام هناك شعراء عالميون محدثون مثل: (شيركو بيكه س) الكردي، و(رسول حمزاتوف) الداغستاني، و(بابلو نيرودا) الأمريكي اللاتيني، و(رابندرانات طاغور) الهندي، و(بوريس باسترناك) الروسي[٧]، فهم شعراء تذوق احمد مطر شعرهم، ومضى ليقف بين صفوفهم، يحفر اسمه بروعة الفن وروح التضحية، وقد قرأ الشاعر أيضاً للكاتب السوري الساخر (زكريا تامر) الذي ينقد الواقع بسخرية لاذعة، تُذكّرنا بسخرية احمد مطر ومرارة كلماته ومعانيه[٨].

---

[١] ينظر: لقاء مع احمد مطر: ٥٤ (مجلة الوطن العربي).

[٢] ينظر: لقاء مع احمد مطر، أجراه حسن عبد الرحيم: ٥٢ (مجلة العالم).

[٣] ينظر: عناصر الإبداع في شعر احمد مطر، كمال احمد غنيم: ٤٩.

[٤] ينظر: نفسه والصفحة نفسها.

[٥] ينظر: الشعر بين طاووس وغراب، احمد مطر: ٥١.

[٦] ينظر: عناصر الإبداع في شعر احمد مطر: ٥٠.

[٧] ينظر: الشعر بين طاووس وغراب: ٥٢.

[٨] ينظر: عناصر الإبداع في شعر احمد مطر: ٥٠.

من خلال ذلك يتبين لنا، انَّ موضوعات احمد مطر المهيمنة، واستشراء صورة المفارقة في شعره، كانت نتيجة لبنية ثقافية ومعرفية، تشكلت من خلال ثقافة الشاعر الشخصية، وظروفه البيئية المحيطة اقتصادياً وسياسياً، فضلاً عن ميوله ورغباته وهواياته، فتصدر الواقع مرجعيات الشاعر، ثم كانت المرجعيات العقلية المنطقية حاضرة تتطلبها تقنية المفارقة، فضلاً عن المعارف الثقافية والمعلوماتية الأخرى.

جـ-تناصات المفارقة عند الشاعر:

إذا كان مفهوم التناص "يدل على وجود نص أصلي في مجال الأدب أو النقد أو العلم على علاقة بنصوص أخرى، وان هذه النصوص قد مارست تأثيراً مباشراً على النص الأصلي عبر الزمن"[١]، فان شبكة العلاقات بين النص والنصوص الأخرى، يمكن ان تقودنا للتعرف على الأديب أو الشاعر من خلال النص، أي: انَّ العمق الذي تقدمه دراسة ظاهرة التناص في إضاءة النص ومبدعه، لا يمكن للدراسة التاريخية أو الدراسة من خلال المرجعيات الثقافية ان تقدمه، لان التناص يتغلغل لاشعورياً في النصوص كاشفاً عن الكثير من خفايا النص الثقافية والاجتماعية وغيرها. فالنص نتاج يمكن من خلاله التعرف على المنتج عبر نظرية الأثر والمؤثر المعروفة عند الفلاسفة، فالخالق يعرف بخلقه، والإنسان بفعله، والمبدع بإبداعه[٢]. وإذا كنا نستطيع دراسة النص من خلال دراسة تاريخية لشخصية الشاعر، فإننا نستطيع أيضاً ان نتعرف على الجزء المُعتم من شخصية الشاعر من خلال نصوصه، ويشكل التناص حلقة بارزة، يمكن من خلالها تحليل النص، لمعرفة مواده الأولية، ووسائله الإبداعية.

فقد حاول بعض الدارسين تفسير عملية الإبداع على أساس نظرية التلاقح الخبري، فنظروا إلى الإبداع الفني على انه تاريخ لخبرات معرفية تلاقحت مع بعضها فأنتجت نسلاً جديداً[٣]. ويمكن انْ تكون موضوعة السرقات الشعرية خطوة أولى باتجاه ظاهرة التناص، تنبه عليها الدرس النقدي العربي القديم، فنجد انَّ النقد القديم، ميّز بين السرقات من جهة، والاقتباس والتضمين النصي والمُتصرف به من جهة أخرى، فإذا كان التناص هو "اعتماد نص على نص آخر أو أكثر"[٤]، أو هو "فيسفاء من نصوص أخرى أدمجت فيه بتقنيات مختلفة"[٥]، فانَّ الباحث، إذ يتحفظ

---

[١] النظرية الأدبية ومصطلحاتها الحديثة، د. سمير سعيد حجازي: ١٧٧.

[٢] ينظر: تاريخ الفلسفة الحديثة، وليم كلي رايت: ٣٣.

[٣] ينظر: سيكلوجية الإبداع في الفن والأدب، يوسف ميخائيل اسعد: ٢٦٦.

[٤] في البحث عن لؤلؤة المستحيل، سيد البحراوي: ١٤٠.

[٥] تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، محمد مفتاح: ١٢١.

على ذلك، يرى: ان الإدماج يجب ان يصل إلى درجة ذوبان النص السابق في النص اللاحق ليصدق عليه مصطلح التناص، اما ما يطلق عليه التناص المباشر[١] فلا يخرج عن دائرة الاقتباس والتضمين المعروفة في البلاغة والنقد، اما التناص الواجب الدرس والذي يمكن ان يقدم لنا مفتاحاً متميزاً باتجاه الوصول إلى الحقيقة، فيفترض بالنص انْ يكون ممتصاً للنصوص الأخرى "يجعلها من عندياته، ويصيرها منسجمة مع فضاء بنائه، ومع مقاصده"[٢].

فالتناص إذن، وكما عرّفه الدكتور سعد إبراهيم: "يعني دخول النص في علاقة أو علائق مع نص آخر، أو نصوص أخر، أدبية أو غير أدبية، سابقة له أو متزامنة معه، من نوعه وجنسه ونمطه، أو من غيرها بشكل عفوي، أو إرادي، ظاهراً كان أو خفياً، جزئياً كان أو كلياً، بآلية أو أكثر، على سبيل التحقيق، أو التحويل، أو الخرق، أو بهم جميعاً، لغرض فكري أو فني، أو لكليهما"[٣]. ومع تحفظ الباحث على ورود كلمة (إرادي) إلى (عفوي) في تعريف الدكتور سعد إبراهيم للمصطلح، فهو أكثر تعريفات المصطلح قبولاً في النقد العربي الحديث، ويرى الباحث ان الاختيار الواعي الإرادي من لدن المبدع يؤشر على كون النص القديم المستعمل في النص الحديث، طارئ على الروح المبدعة للشاعر أو الأديب، لان الإبداع الحقيقي هو إبداع لا واعي بوسائل واعية، وبذلك تشكل التناصات –مع تحفظنا على كونها تناصات– التي اختارها المبدع بوعي كامل وإرادة مصممة أدوات معرقلة تقف في طريق الوصول إلى الحقيقة في فهم النص ومبدعه. فقد يُسخِّر المبدع في نصه نصوصاً خارجة عن ثقافته وعن الفضاء الثقافي في نصه، الا ان تسخيره لهذه النصوص بطريقة الاقتباس أو التضمين، لا يمكن انْ يقع في دائرة التناص، فاستيراد النص وتسخيره في النص الإبداعي بوعي وحرفنه وتصميم يبقى جزءاً من تقنية الاقتباس والتضمين، فالنص المقتبس يمكن ان يكون جزءاً من الفضاء المعرفي للمبدع وليس بالضرورة ان يكون جزءاً من الفضاء الثقافي له. ويعتقد الباحث ان صعوبة الفصل بين ما هو عفوي وما هو إرادي، جعل الدكتور سعد إبراهيم يجمعهما في تعريفه لمصطلح التناص.

وبقي انْ نشير إلى انَّ اللغة بصفتها المعجمية والدلالية والتركيبية، مادة خام مشاعة لكل المبدعين وغيرهم. فاللغة لا تظهر الا بالاستعمال، إذ لا توجد لغة خام غير مستعملة يقوم المبدعون باستعمالها كي لا يتناص إبداعهم مع بعضه، فالنص الجديد لابد له ان يتحرى عن اللغة وتراكيبها في نصوص سابقة أو متزامنة معه، إذ لا يوجد لفظ أو تركيب لم يستعمل من قبل،

---

[١] ينظر: مرايا نرسيس، د. حاتم الصكر: ٢٤٠.

[٢] تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، محمد مفتاح: ١٢١.

[٣] التناص، دراسة في الخطاب النقدي، د. سعد إبراهيم عبد المجيد: ١٢١.

فالنصوص على مستوى اللغة والتركيب متقدة بذاتها، إذ يمكن تشبيهها بالنار التي لا يمكن التأكد من مصدر اقتباسها بدرجة حاسمة، وبذلك تخرج الألفاظ والتراكيب من دائرة التناص أيضاً، إذ لا توجد تراكيب مختصة بشاعر دون غيره.

بهذا الوعي سنحاول تلمس تناصات المفارقة في النص المطري، مستبعدين التناصات المباشرة التي يمكن الرجوع إليها في فصل اللغة في أثناء تناولنا لظاهرة الاقتباس والتضمين في النص المطري. ويمكننا انْ نؤشر أنواعاً عدة للتناص ظهرت بارزة في النص المطري مع الاعتراف بعدم إمكانية الجزم في كون هذه التناصات عفوية أو إرادية تمت بوعي الشاعر وإرادته، إذ يمكن لعلم النفس الإسهام الفاعل في إظهار العفوي والإرادي في تناصات الشاعر، ولعل أهم أنواع التناصات عند احمد مطر هي:

أولاً- التناص الأجناسي:

إذ لا يمكن لأحد الادعاء أن الشعر جنسٌ أدبي مكتفي بنفسه منعزلاً عن الأجناس الأخرى، فمازال الحد الفاصل بين الشعر والأجناس الأدبية الأخرى (النثرية) يكتنفه الغموض وعدم الدقة، حيث تقع قصيدة النثر مثلاً في مكان الشك، إذ يتنازعها الشعر والنثر، والنص المطري يتناص مع النثر في معظمه، إذ تبدو القصائد وكأنها نثر تطرزه الموسيقى، ولعل النزوع القصصي الواضح في النص المطري وامتلاك الشاعر لأدوات القص، يشكل المَعْلَمْ الأبرز في التناصات الاجناسية في النص المطري، فضلاً عن تناصاته مع أجناس أدبية أخرى مثل أدب الوصايا وتناص أيضاً مع اللغز والاحجية والطرفة في كثير من مفاصله[١]. ولا يمكن إنكار تناصات الشاعر مع فن الكاريكاتور والنصوص المسرحية بصفتها الاجناسية[٢].

ثانياً- التناص الخطابي.

ونعني به تطابق صيغ الخطاب وزوايا النظر وترتيب عناصر النص مع خطاب سائد أو مأثور[٣]، واشد تناصات الشاعر في الجانب الخطابي كانت مع النص القرآني المقدس، ففي قصيدة (هات العدل)، يقول:

إدْعُ إلى دينكَ بالحُسنى
ودع الباقي للديّانْ.
أمّا الحُكْمُ.. فأمرٌ ثانْ.

---

[١] ينظر: فصل الصورة في بحثنا هذا، في أثناء تناولنا لأطر الصورة عند الشاعر.

[٢] ينظر: فصل الصورة في بحثنا هذا في أثناء تناولنا لسمات الصورة المطرية.

[٣] ينظر: مرايا نرسيس، د. حاتم الصكر: ٢٤١.

....

هات العدْلَ...

وكُنْ طرزان![1]

ولعل التناص الخطابي واضح أيضاً، ولكن هذه المرة بصورة مقلوبة مع التراث الإسلامي مما يُحكى عن سيرة الرسول الأعظم وقصة الهجرة النبوية الشريفة، فيقول في قصيدة (قف ورتّل):

لا تُهاجِرْ.

كلُّ مَنْ حوْلَكَ غادرْ

كلُّ ما حوْلَكَ غادرْ

لا تَدْع نفسكَ تدري بنواياك الدفينهْ

وعلى نفسكَ من نفسك حاذرْ

هذه الصحراءُ ما عادت أمينهْ[2]

فلا شك في انَّ الشاعر تشبع من التراث الإسلامي، وشكلت قصة الهجرة النبوية، نقشات واضحة المعالم في ثقافة الشاعر فأعاد إنتاجها بطريقة أكثر حداثة مع قلب مدلولاتها لينتج من خلالها المفارقة، وتناصات الشاعر الخطابية كثيرة مع رجال الدين والسياسة والمضطهدين من الناس والجلادين ورجال الأمن وغيرهم.

ثالثاً- التناص الرؤيوي:

وهو تناص "يقوم على تقابل الماضي والحاضر"[3] كما وجدنا في قصيدة (جاهلية)، حيث يقابل الشاعر بين طرف تراثي وآخر معاصر، فيقول:

في زمان الجاهليّهْ

كانت الأصنامُ من تمرٍ

وان جاعَ العبادْ

فلهمْ

من جُثّةِ المعبود زادْ

وبعصر المدنيّهْ

صارتِ الأصنامُ

---

[1] الأعمال الشعرية الكاملة، احمد مطر: ٢٩٣.

[2] نفسه: ٦٦.

[3] مرايا نرسيس، د. حاتم الصكر: ٢٤١.

تأتينا منَ الغربِ

ولكن... بثياب عربيةْ[1]

وقد يقوم الشاعر باستدعاء طرف معاصر من دون التصريح بملامحه، ويحاول ان يضفي عليه رؤية تراثية، إذ يربط هذه الملامح التراثية بالطرف المعاصر عن طريق نفيها عنه[2]، كما في قصيدة (... الله اعلم)، التي يقول فيها:

أيُّها الناسُ اتقوا نار جهنَّمْ

لا تسيئوا الظن بالوالي

فسوءُ الظنُّ في الشرعِ محرَّمْ

....

لا تُشيعوا انَّ للوالي يداً في حبس صوتي

بل انا يا ناس... أبكمْ![3]

فالشاعر إذن يتناص مع رؤية أخرى في نصه، وليس بالضرورة انْ تكون هذه الرؤية تراثية وانما يتناص مع الرؤية التي يتوخى منها تدعيم الفكرة.

ثالثاً: التناص الصوري:

يمكن أنْ تترسخ بعض الصور في اللاشعور عند الشاعر فيتبناها لتظهر مفارقاته عن طريق تسخير هذه الصور، كما في قصيدة (انحناء السنبلة)، فالصورة تُذكرنا بصور الشاعر (أبي العلاء المعري) في الحياة والخلق والإنسان والفناء، يقول فيها:

أنا من تُراب وماءْ.

خُذوا حذركم أيَّها السابلهْ

خُطاكُم على جثَّتي نازلهْ

....

وذلَّ انحنائي هو الكبرياءْ

لانّي أبالغُ في الانحناءْ

لكيْ ازْرع القُنبلهْ![4]

---

[1] الأعمال الشعرية الكاملة، احمد مطر: ٤٨.

[2] ينظر: عن بناء القصيدة العربية، د. علي عشري زايد: ١٥٠.

[3] الأعمال الشعرية الكاملة: ٢٧.

[4] نفسه: ٤٥.

يُلاحظ انَّ الشاعر قد استل صورته الشعرية من صورة قديمة، قام بتحويرها ليخلق مفارقة لم تعتمد على الصورة القديمة عن طريق كسرها، بل قام الشاعر بتعزيز الصورة القديمة وتضخيمها، ثم تسوّيغ هذا التضخيم، ليخلق المفارقة من خلال تهشيم عناصر الشد والتوتر عند المتلقي.

رابعًا- التناص السردي:

وهو التناص الذي "يقوم على استعارة حرفيات القصة"(١)، وتجسيدها في القصيدة، من خلال تتبع عناصر السرد فيها والتلاعب بأحداثها عن طريق إبدال بعض (أيقوناتها)، والتلاعب بأحداثها مع الإبقاء على ملامح القصة الأساسية، إذ يستطيع المتلقي استشفاف ملامح القصة القديمة في القصة الشعرية الحديثة، ومثال على ذلك قصيدة (ذخر)، التي يقول فيها:

قُلتُ لحنّونِ المجنونْ:
لو كانَ بماعونٍ سمٌّ
وذوو المنزل لا يدرونْ.
ماذا تفعلُ يا حنونْ؟
قالَ: أسُدُّ البابَ عليهمْ
وأخلّيهم يتغدونْ.
واذكّرهم ان يغتسلوا
بعد الوجبةِ.. بالصابونْ.
....
يا ابن ابي حنون البُشرى
ستكونُ لأمريكا ذُخراً
حين يموتُ(البتاغون)!(٢)

فقصة القصيدة تناصت سردياً مع قصة تراثية متداولة بين الناس، قام الشاعر باستعارة أحداثها، لتغذي قصة المفارقة في القصيدة مع احتفاضها بملامح القصة الأولى الأصلية.

فالتناص إذن وسيلة مهمة من وسائل تسليط الضوء على النص ومبدعه، لمعرفة الفضاء الإبداعي، إذ تصل إضاءة التناص إلى أعماق النص، متشربة في جزيئاته، كاشفة عن الكثير من خفاياه، لتعيننا بذلك على وضع النص في مكانه الملائم في جغرافيا الثقافة وتاريخها، إذ تشكل التناصات الحدود لجغرافيا الثقافة في النص الإبداعي.

---

(١) مرايا نرسيس، د. حاتم الصكر: ٢٤١.

(٢) الأعمال الشعرية الكاملة، احمد مطر: ٤٣٢.

نخلص من ذلك كله، إلى ان النصوص الإبداعية وموضوعاتها، لا يمكن دراستها بمعزل عن المبدع وثقافته الواعية، أي: المرجعيات الثقافية والمعرفية للشاعر، وثقافته غير الواعية، أي: تناصاته، لان النص والمبدع لهما علاقة تكامل مع بعضهما من الزاوية النقدية، وان مالت بعض الدراسات البنيوية إلى دراسة النص بعيداً عن مبدعه، لأنها ترى المبدع قد تمثل في النص بصفته المبدعة، اما صفته العامة (التاريخية) فإنَّ بها من الزوائد غير الابداعية الشيء الكثير، وبذلك يعمل المبدع في بعض الأحيان عند دراسته دراسة تاريخية على تضليل الدارس وأبعاده عن الحقيقة، فالمطالع الخمرية مثلاً –وهي كثيرة– في قصائد رجال الدين تثير فينا تساؤلاً عن مكمن الحقيقة، هل هي في النص، أو في الحقائق التاريخية؟ مايزال ذلك موضع خلاف عند النقاد والدارسين فكلٌ يرى الحقيقة وفق منهجه النقدي، ويرى الباحث انَّ الوصول إلى الحقيقة الشعرية من خلال الحقيقة التاريخية مسألة يعتورها الكثير من الخلل، كما انَّ الحقيقة الشعرية لا يمكن لها ان تصمد طويلاً أمام اعتراضات التاريخ.

الخاتمـــــة

وبعد، فاسأل الله ان تكون مسيرتنا مثمرة في رحاب النص المطري، الذي تأملنا من خلاله تقنية المفارقة التي فصلنا مادة بنائها، إذ يمكن تلخيص نتائج البحث فيها تحت عنوان كل مستوى من مستويات البناء لتقنية المفارقة :

أولا : أنماط المفارقة في الإيقاع :

- التزام النص المطري بالتفعيلات التزاما شديدا وكان الالتزام شديداً أيضاً في استعمال الشاعر لبحور الشعر العربي، إذ لم نعثر على قصيدة واحدة كتبها الشاعر بأكثر من بحر شعري، وقد انتقى الشاعر البحور الصافية، لما توافره من إمكانية للتحرر من الثوابت الموسيقية المسبقة في اثناء عملية السرد لقصص المفارقة من خلال تقبلها أكثر من غيرها للزحافات والعلل، ويمكن للزحافات والعلل في تفعيلات النص المطري ان تحاكي قصص المفارقة وتؤديها صوتيا، اما القوافي فقد حاول الشاعر أن يحافظ على جرس القصيدة من خلالها لإحساسه بفقدان الكثير من عناصر الشعر العربي القديم في أثناء عملية القص للمفارقة، لذلك غلبت على شعره القوافي المتراسلة، وقد سخَّر الشاعر القوافي في تدعيم قصص المفارقة في شعره.

- كانت الموسيقى الداخلية احدى الوسائل المهمة التي اعتمدها الشاعر في إظهار مفارقاته، اذ استغل الشاعر كل انواع الموسيقى الداخلية، البصرية والصوتية والفكرية فجعل منها رافدا دلاليا مضافا يصب في رافد الدلالة السياقية للمفارقة.

ثانيا : انماط المفارقة في اللغة والتركيب

- وجد البحث ان لغة المفارقة عند الشاعر بسيطة تقترب من لغة الحديث الاعتيادي بين الناس، وقد تلاعب باللغة من خلال ألفاظها، فضلا عن تسخير الأرقام وميل الشاعر إلى الإقذاع في لغته التي حفلت بالاقتباسات والتضمينات والازدواجية اللغوية، وقد برع الشاعر في تفخيخ لغته الشعرية، إذ جعل المتلقي منشغلا بانتقالات مدهشة من خلال انفجاراتها غير المتوقعة.

- حاول الشاعر من خلال التراكيب المهيمنة في نصه، أنْ يستنفذ من اللغة القدر الأكبر من إمكانيتها في التوصيل، فالدلالة هي الهدف الذي حرص الشاعر على إظهاره بمعالم واضحة،

لان دلالة المفارقة التي لابد لها ان تكون جديدة باستمرار بها حاجة مُلحَّة الى الوضوح كي لا ترتد من خلال تأويلها إلى أصولها الكلاسيكية التي لا تكسر توقع المتلقي، حاول الشاعر أيضاً ان يركب لغته الشعرية في قوالب تعزز الدلالة الإجمالية للنص من خلال تحريك النص راسيا وأفقياً وموضعياً، فضلا عن بعض المظاهر التركيبية المميزة.

ثالثا - أنماط المفارقة في التصوير الشعري

- دفعت المفارقة التصوير الشعري في النص المطري نحو الواقعية التي حددتها التقريريه، أي: ان صور المفارقة عند الشاعر لا تملك حدودا متحركة تحقق للصور انتقالات تؤدي الى التاويل الذي تقتات عليه الصور الشعرية، فانتقالات الصورة في النص المطري هي انتقالات يؤديها النص ولا يؤديها التاويل للنص، لذلك حاول الشاعر انْ يؤطر صوره باطر غير تقليدية معتمدا على سمات مميزة لصوره مثل: الكاريكاتورية والتجسيم وغيرها. وقد ارتأت لجنة المناقشة حذف المبحث الثاني من هذا الفصل وهو في التشكيل والتجميل لصور المفارقة.

رابعًا- موضوعات المفارقة بين النص والشاعر

- لم تكن موضوعات احمد مطر الشعرية سياسية فقط وان غلب عليها الإطار السياسي، فالشاعر صُنف تصنيفاً سياسياً اعتماداً على نظرة مسبقة وليس من خلال نصوصه، فنصوص احمد مطر نصوص معارضة للواقع السياسي والاجتماعي والثقافي، إلا أنَّ النظرة الخاطئة التي جعلت من الموقف المعارض للواقع موقفاً سياسياً هي التي جعلت من الشاعر سياسياً من وجهة نظر الجمهور، فقد كتب احمد مطر في موضوعات مختلفة اجتماعية ووجدانية، فضلاً عن الموضوعات السياسية، ولعل ميل الشاعر إلى تقنية المفارقة جاء لتسويغ تقبل الأخر لنصوص تعالج موضوعات تخاطب الفكر والعقل اكثر مما تخاطب المشاعر والأحاسيس.

- لم تكن موضوعات الشاعر وتقنية المفارقة في شعره اعتباطية، بل جاءت نتيجة لمؤثرات في شخصية الشاعر من خلال بيئته ومرجعياته الثقافية التي أكَّدتها ظاهرة التناص، وقد شكلت موضوعات الشاعر وشخصيته ركيزتين أسهمتا مع البنية في بلورة علاقة كشف تبادلية، إذ يمكن تسليط إضاءة كشف على بنية المفارقة من خلال ما تفرضه شخصيته الشاعر، والموضوعات التي تناولتها قصائده، ويمكن أيضاً قراءة شخصية الشاعر قراءة ثقافية تسلط

ضوء يتجاوز البعد التاريخي للشخصية من خلال موضوعاته الشعرية وطريقة بناء القصيدة في شعره. أما الموضوعات الشعرية فهي أيضاً نتاج لشخصية الشاعر وبيئته، إذ يكون البناء الشعري جسراً بين الشخصية والموضوع.

- فموضوعات الشاعر، والبنية الشعرية او بنية المفارقة، وشخصية الشاعر المُتشكّلة من خلال ثقافته وبيئته الاجتماعية والثقافية والتاريخية، تُشكل بمجموعها أطراف مثلث الكشف التبادلي لحقيقة النص المطري، فبنية المفارقة هي نتاج لتفاعل شخصية الشاعر مع طبيعة الموضوع الشعري، ويمكن ان تكون موضوعات الشاعر نتاجاً لتفاعل شخصية الشاعر مع بنية النص الشعري.

ثبت المصادر والمراجع

–القرآن الكريم

–كتاب العهد القديم

[ألف]

–أبواب ومرايا، مقالات في حداثة الشعر: خيري منصور، دار الشؤون الثقافية العامة، د. ط، بغداد، ١٩٨٧م.

–اتجاهات الهجاء في القرن الثالث الهجري: د. قحطان رشيد التميمي، دار المسيرة، د. ط، بيروت، د. ت.

–اثر اللسانيات في النقد العربي الحديث: توفيق الزيدي، الدار العربية للكتاب، ط١، طرابلس، ١٩٨٤م.

–احمد مطر شاعر المنفى: محمد عصام عايش، دار البيت العتيق للنشر والتوزيع، ط٥، عمان، ٢٠٠٣م.

–الادب الجاهلي في آثار الدارسين قديماً وحديثاً: د. عفيف عبد الرحمن، دار الفكر، ط١، عمان، ١٩٨٧م.

–أدب المعتزلة حتى نهاية القرن الرابع الهجري: عبد الحكيم بلبع، مطبعة نهضة مصر، ط١، القاهرة، ١٩٥٩م.

–أدب أمريكا اللاتينية: مورينو، ترجمة: احمد إحسان عبد الواحد، عالم المعرفة (١٢٢)، الكويت، ١٩٨٨م.

–الادب في عصر شكسبير: د. أ. م. و. تيليارد، ترجمة: نبيل حلمي، دار المعارف، ط٢، القاهرة، ١٩٧١م.

–الأدب والغرابة: عبد الفتاح كليطو، دار الطليعة للطباعة والنشر، د.ط، بيروت، ١٩٨٢م.

–الأدب وفنونه: محمد مندور، مكتبة نهضة مصر، د.ط، القاهرة، ١٩٦١م.

–أساس البلاغة: جار الله ابو القاسم محمود بن عمر (الزمخشري) (ت٥٣٨هـ)، مطبعة دار الكتب، ط٢، القاهرة، ١٩٧٣م.

–أساليب النفي في العربية، دراسة وصفية تاريخية: د. مصطفى النحاس، مؤسسة الصباح للنشر والتوزيع، د. ط، الكويت، ١٩٧٩م.

–استراتيجيات القراءة، التأصيل والإجراء النقدي: د. بسام قطوس، دار الكندي للنشر، د. ط، اربد، ١٩٩٨م.

-أسرار البلاغة: عبد القاهر الجرجاني (ت٤٧١هـ)، تحقيق: محمد رشيد رضا، دار المعرفة، ط١، بيروت، ١٩٧٨م.
-الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة: مصطفى سويف، دار المعارف، ط٢، القاهرة، ١٩٥٩م.
-أسطورة الأدب الرفيع، د. علي الوردي، منشورات سعيد بن جبير، ط١، قم، ٢٠٠٥م.
-أسلوبا النفي والاستفهام في العربية في منهج وصفي في التحليل اللغوي: جليل احمد عمايره، د.ط، عمان، ١٩٨٧م.
-الأسلوبية والأسلوب، نحو بديل السني في النقد الأدب: د. عبد السلام المسدي، الدار العربية للكتاب، د.ط، تونس، ١٩٧٧م.
-إشكاليات التلقي والتأويل: سامح الرواشدة، منشورات امانة عمان، ط١، عمان، ٢٠٠١م.
-الأصوات اللغوية: د. عبد القادر عبد الجليل، دار صفاء للنشر، د.ط، عمان، ١٩٧٧م.
-الأصول، دراسة ابستمولوجية للفكر اللغوي عند العرب: د. تمام حسان، دار الشؤون الثقافية العامة، ط١، بغداد، ١٩٨٨م.
-الأعمال الشعرية الكاملة: احمد مطر، ط٢، لندن، ٢٠٠٣م.
-الاغتراب في الشعر العباسي، في القرن الرابع الهجري: د. سميرة سلامي، دار الينابيع، ط١، دمشق،٢٠٠٠م.
-الاغتراب في حياة وشعر الشريف الرضي: عزيز السيد جاسم، دار الشؤون الثقافية العامة، د.ط، بغداد، ١٩٨٧م.
-أفكار وآراء حول اللسانيات والأدب: رومان ياكبسون، ترجمة: فالح صدام الامارة، ود. عبد الجبار محمد علي، دار الشؤون الثقافية العامة، د.ط، بغداد،١٩٩٠م.
-الأفكار والأسلوب، دراسة في الفن الروائي ولغته: أ.ف تشيتشرين، ترجمة: د. حياة شرارة، دار الشؤون الثقافية العامة، د.ط، بغداد، د.ت.
-اقنعة النص: سعيد الغانمي، دار الشؤون الثقافية العامة، ط١، بغداد، ١٩٨٥م.
-الإلياذة: هوميروس، ترجمة: سليمان البستاني، دار المعرفة، د.ط، بيروت، د.ت.
-الأمثال العربية والعصر الجاهلي: د. محمد توفيق أبو علي، دار النفائس، د.ط، بيروت، ١٩٨٨م.
-أوهاج الحداثة، دراسة في القصيدة العربية الحديثة: د. نعيم اليافي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ط١، دمشق، ١٩٩٣م.

-الايدلوجية: ديفد هوكس، ترجمة: إبراهيم فتحي، المجلس الاعلى للثقافة، ط١، القاهرة، ٢٠٠١م.
-الإيضاح في علوم البلاغة: الخطيب القزويني (ت٧٣٩هـ) تحقيق: لجنة من أساتذة اللغة العربية بالجامع الأزهر، مكتبة المثنى، د.ط، بغداد، ١٩٦٩م.

[باء]

-بدر شاكر السياب: إحسان عباس، دار الفكر، د.ط، بيروت، ١٩٦٩م.
-بديع القرآن: ابن أبي الإصبع المصري (ت٦٥٤هـ) تحقيق: د. حفني محمد شرف، دار نهضة مصر، ط٢، القاهرة، د.ت.
-البديع في نقد الشعر: أسامة بن منقذ (ت٥٤٨هـ)، تحقيق: احمد بدوي، ود. حامد عبد الحميد، مطبعة البابي الحلبي، د.ط، القاهرة، د.ت.
-البلاغة العربية، تأصيل وتجديد: مصطفى الصاوي الجويني، منشأة المعارف، د.ط، الإسكندرية، ١٩٨٥م.
-البلاغة عند السكاكي: د. احمد مطلوب، مكتبة النهضة، د.ط، بغداد، ١٩٦٤م.
-البلاغة والأسلوبية: د. محمد عبد المطلب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط٢، القاهرة، ١٩٨٤م.
-البلاغة والأسلوبية، نحو نموذج سيميائي لتحليل النص: هنرش بليث، ترجمة: محمد العمري، دراسات سال، ط١، الدار البيضاء، ١٩٨٩م.
-البلاغة والتطبيق: د. احمد مطلوب، ود. كامل حسن البصير، ساعدت جامعة بغداد على طبعه، د.ط، بغداد، ١٩٨٠م.
-البناء الدرامي: د. عبد العزيز حمودة، مكتبة الانجلو المصرية، د.ط، القاهرة، د.ت.
-البناء الصوتي في البيان القرآني: د. محمد حسن شرشر، دار الفكر المعاصر، ط١، القاهرة، ١٩٨٨م.
-بناء القصيدة الفني في النقد العربي القديم والمعاصر: مرشد الزبيدي، دار الشؤون الثقافية العامة، د.ط، بغداد، ١٩٩٤م.
-بناء القصيدة في النقد العربي القديم، في ضوء النقد الحديث، يوسف حسين بكار، دار الاندلس، ط٢، بيروت، ١٩٨٣م.
-البنيات الدالة في شعر أمل دنقل: عبد السلام المساوي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ط١، دمشق، ١٩٩٤م.
-البنية القصصية في رسالة الغفران: حسين الواد، الدار العربية للكتاب، ط٣، تونس، ١٩٨٦م.

-بنية اللغة الشعرية: جان كوهين، ترجمة: محمد الولي، ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، ط٢، الدار البيضاء، ١٩٨٨م.
-بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي: د. حميد لحمداني، المركز الثقافي العربي، ط٢، بيروت، ١٩٩٣م.
-البيركامو، محاولة لدراسة فكرة الفلسفي: عبد الغفار مكاوي، دار المعارف، ط٢، القاهرة، ١٩٦٤م.

[تاء]

-تاريخ الفلسفة الحديثة: وليم كلي رايت، ترجمة: محمد سيد احمد، المجلس الاعلى للثقافة، ط١، القاهرة، ٢٠٠٢م.
-التجديد الموسيقي في الشعر العربي: د. رجاء عيد، منشأة المعارف، ط٢، الإسكندرية، ١٩٨٧م.
-تحليل الخطاب الشعري، (استراتيجية التناص): محمد مفتاح، دار التنوير للطباعة والنشر، ط١، بيروت، ١٩٨٥م.
-التحليل النفسي والادب: جان بيلمان نويل، ترجمة: حسن المؤدن، المجلس الأعلى للثقافة، ط١، القاهرة، ٢٠٠٠م.
-التراكيب النحوية من الوجهة البلاغية: عبد الفتاح لاشين، دار القدس للنشر، د.ط، الرياض، ١٩٨٨م.
-ت.س اليوت الشاعر الناقد: ف.أ. فانشين، ترجمة: د. إحسان عباس، المكتبة العصرية، ط١، بيروت، ١٩٦٥م.
-التصوير الشعري رؤية نقدية لبلاغتنا: عدنان حسين قاسم، مكتبة الفلاح، ط١، الكويت، ١٩٨٨م.
-التطلع نحو الآخر: سامي البير، دار الوحدة، ط١، بيروت، ١٩٦٢م.
-تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث: د. نعيم اليافي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ط١، دمشق، ١٩٨٣م.
-تطور الفكر النقدي الأدبي في العراق من العصر الحديث وإلى الحرب العالمية الثانية، دراسة في ضوء المنهج الجدلي لهيجل: بتول قاسم، دار الشؤون الثقافية العامة، ط١، بغداد، ٢٠٠٤م.
-التعبير البياني: شفيع السيد، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، ط١، القاهرة، ١٩٨٢م.
-التعبير الموسيقي: د. فؤاد زكريا، مكتبة مصر، ط١، القاهرة، ١٩٨٠م.

-تلخيص السفسطة: ابن رشد (ت٥٩٢هـ)، مراجعة: محمد سليم سالم، دار الكتب، ط١، القاهرة، ١٩٨١م.
--التنغيم اللغوي في القرآن الكريم: سمير إبراهيم وحيد العزاوي، دار الضياء للنشر والتوزيع، ط١، عمان، ٢٠٠٠م.

[ثاء]

-ثقافة الناقد الأدبي: د. محمد النويهي، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، ط١، القاهرة، ١٩٤٩م.
-ثلاثون عاما من الشعر والشعراء: د. رجاء النقاش، دار سعاد الصباح، ط١، الكويت، ١٩٩٢م.
- ثلاثية الراووق، الرؤية والبناء، (دراسة في الأدب الروائي عند عبد الخالق ألركابي): د. قيس كاظم الجنابي، دار الشؤون الثقافية العامة، ط١، بغداد،٢٠٠٠م.

[جيم]

-جدلية الإفراد والتركيب في النقد العربي: د. محمد عبد المطلب، الدار القومية للطباعة والنشر، ط٣، القاهرة، ١٩٨١م.
-جدلية الزمن: جاستون باشلار، ترجمة: خليل احمد خليل، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط١، بيروت، ١٩٨٢م.
-جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب: د. ماهر مهدي هلال، دار الحرية للطباعة، ط١، بغداد، ١٩٨٠م.
-جماليات النص الشعري، قراءة في امالي القالي: د. محمد مصطفى أبو شوارب، دار الوفاء لدنيا الطباعة، ط١، الإسكندرية، ٢٠٠٥م.
-الجملة العربية، دراسة لغوية: محمد إبراهيم، مطبعة جامعة الموصل، د.ط، الموصل، ١٩٨٦م.
-جمهرة اللغة، أبو بكر محمد بن الحسن (ابن دريد)، (ت٣٢١هـ)، المكتبة العصرية، د.ط، بغداد، ١٩٧١م.
-جواهر الأدب في أدبيات وإنشاء لغة العرب: احمد الهاشمي، مؤسسة المعارف، ط٣، بيروت، ١٩٦٩م.
-جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع: احمد الهاشمي، دار إحياء التراث العربي، د.ط، بيروت، د.ت.

[حاء]

-حاشية الصبان على شرح الأشموني على الفية ابن مالك (ت١٢٠٦هـ)، دار إحياء الكتب العربية، د.ط، القاهرة، ١٩٦٨م.

-الحب والغناء، تأملات في المرأة والعشق والوجود: علي حرب، دار المناهل، ط١، بيروت، ١٩٩٠م.
-حركة الشعر الحديث من خلال اعلامه في سورية: احمد بسام ساعي، دار المأمون للتراث، ط١، دمشق، ١٩٧٨م.
-الحيوان: أبو عثمان عمر بن بحر الجاحظ (ت ٢٥٥هـ)، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، مكتبة البابي الحلبي، ط٣، القاهرة، ١٩٤٥م.

[خاء]

-الخبرة الجمالية، دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية: سعيد توفيق، دار الطليعة للنشر، ط١، بيروت، ١٩٩٢م.
-الخصائص: ابن جني (ت٣٩٢هـ)، تحقيق: محمد علي النجار، الهيئة العامة للكتاب، ط٣، القاهرة، ١٩٨٦م.
-خصائص الاسلوب في الشوقيات: محمد الهادي الطرابلسي، منشورات الجامعة التونسية، د.ط، الإسكندرية، ١٩٨١م.
-الخطابة: ارسطو، ترجمة: عبد الرحمن بدوي، دار الرشيد، د.ط، بغداد، ١٩٨٠م.
-الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، قراءة نقدية لنموذج انساني معاصر: عبد الله الغدامي، النادي العربي الثقافي، ط١، الرياض، ١٩٨٥م.
-الخيال الحركي في الأدب النقدي: د. عبد الفتاح الديدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط٢، القاهرة، ١٩٩٠م.

[دال]

-دراسات في الشعر العربي المعاصر: د. شوقي ضيف، دار المعارف، ط٦، القاهرة، د.ت.
-دراسات في نقد الشعر: نور الدين حمود، الدار العربية للكتاب، ط١، تونس، ١٩٨٦م.
-دراسات نقدية: عثمان موافي، دار المعرفة الجامعية، ط٢، الإسكندرية، ١٩٩٧م.
-دراسات نقدية في أعمال، السياب، حاوي، دنقل، جبرا: تحرير وتقديم الحلقة النقدية في مهرجان جرش الرابع عشر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، د. ط، بيروت، ١٩٩٦م.
-دلائل الإعجاز: عبد القاهر الجرجاني (ت٤١٧هـ)، تحقيق: السيد محمد رشيد رضا، دار الكتب العلمية، ط١، بيروت، ١٩٨٨م.
-دليل الدراسات الأسلوبية: جوزيف ميشال شريم، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، د. ط، بيروت، ١٩٨٤م.

-دليل الناقد الأدبي: د. ميجان الرويلي، ود. سعد البازعي، المركز الثقافي العربي، ط٢، الدار البيضاء، ٢٠٠٢م.
-ديوان امرئ القيس الكندي، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، ط٣، القاهرة، ١٩٦٩م.

[راء]

-الرجز، نشأته، اشهر شعرائه: د. جمال نجم العبيدي، مطبعة الآداب البغدادية، ط١، بغداد، ١٩٧١م.
-رغيف النار والحنطة: شاكر النابلسي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، د.ط، بيروت، ١٩٩٠م.
-رماد الشعر، دراسة في البنية الموضوعية والفنية للشعر الوجداني في العراق: عبد الكريم راضي جعفر، دار الشؤون الثقافية العامة، د.ط، بغداد، ١٩٩٨م.
-الرمزية في الأدب العربي: د. درويش الجندي، مكتبة نهضة مصر، ط٢، القاهرة، ١٩٥٨م.
-الرواية ذات الوجهين: فرانز كونا، ترجمة: مؤيد حسن فوزي، دار المأمون للطباعة والنشر، د.ط، بغداد، ١٩٩٠م.
-الرؤى المقنعة، نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي: د. كمال أبو ديب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ط، القاهرة، ١٩٨٦م.

[زاي]

[سين]

-سر الفصاحة: ابن سنان الخفاجي، (ت٤٤٦هـ)، شرح وتصحيح: عبد المتعال الصعيدي، مكتبة صبح، د.ط، القاهرة، ١٩٦٩م.
-سرد الأمثال، دراسة في البنية السردية لكتب الأمثال العربية: د. لؤي حمزة عباس، منشورات اتحاد الكتاب العرب، د.ط، دمشق، ٢٠٠٣م.
-السردية العربية: د. عبد الله إبراهيم، المركز الثقافي العربي، د.ط، بيروت، ١٩٩٢م.
-سر صناعة الإعراب: ابن جني (ت٣٩٢هـ)، تحقيق: د. حسن هنداوي، منشورات ناظرين، ط٢، قم المقدسة، ٢٠٠١م.
-سيفيات المتنبي، دراسة نقدية للاستخدام اللغوي: سعاد المانع، دار الوحدة للطباعة، د.ط، دمشق، ١٩٩١م.

–سيكلوجية الإبداع في الفن والأدب: يوسف ميخائيل أسعد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط٢، القاهرة، ١٩٨٦م.

[شين]

–شرح ابن عقيل: بهاء الدين عبد الله بن عقيل (ت٧٦٩هـ)، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الفكر للطباعة والنشر، ط١٦، القاهرة، ١٩٧٤م.

–شخصية الأدب العربي وخطوات في نقد الشعر والمسرح والقصة: د. إسماعيل الصيفي، دار المعرفة الجامعية، ط٢، الإسكندرية، ١٩٩٠م.

–الشعر الجاهلي، منهج في دراسته وتقويمه: محمد النويهي، الدار القومية للطباعة والنشر، د.ط، القاهرة، د.ت.

–الشعر العربي الحديث (١٨٠٠–١٩٧٠م): د. موريه، ترجمة: شفيع السيد، ود. سعد مصلوح، دار الفكر العربي، د.ط، القاهرة، ١٩٨٦م.

–الشعر العربي الحديث بنياته وابدالاتها، ج٤ (مسألة الحداثة): محمد بنيس، دار توبقال، د.ط، الدار البيضاء، ١٩٩٠م.

–الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية: د. عز الدين إسماعيل، دار العودة، ط٣، بيروت، ١٩٨١م.

–الشعر الفلسطيني المقاوم في جيله الثاني: طلعت سقيرق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ط١، دمشق، ١٩٩٣م.

–شعر المتنبي، قراءة أخرى: د. محمد فتوح، دار المعارف بمصر، د.ط، القاهرة، د.ت.

–الشعر في اطار العصر الثوري: عز الدين إسماعيل، دار القلم، ط١، بيروت، ١٩٧٤م.

–الشعر في عهد المرابطين والموحدين بالاندلس: د. محمد مجيد السعيد، دار الرشيد، د.ط، بغداد، ١٩٨٠م.

–الشعر كيف نفهمه ونتذوقه: اليزابث دور، ترجمة: د. محمد إبراهيم الشوش، منشورات مكتبة منيمنة، د.ط، بيروت، ١٩٦٥م.

–الشعرية العربية: ادونيس، دار العودة، د.ط، بيروت، ١٩٨٥م.

–الشعور: ديفيد بابينو، ترجمة: محمود محمد احمد، المجلس الاعلى للثقافة، ط١، القاهرة، ٢٠٠٢م.

–الشكل والخطاب: محمد الماكري، المركز الثقافي العربي، ط١، الدار البيضاء، ١٩٩١م.

[صاد]

-صحيح مسلم: أبي الحسين مسلم بن الحجاج القشيري النيسابوري (ت٢٦١هـ)، دار إحياء التراث، ط٢، بيروت، ١٩٧١م.
-الصراع بين القديم والجديد في الأدب العربي الحديث: د. محمد الكتابي، دار الثقافة، ط١، الدار البيضاء، ١٩٨٢م.
-صورة البحر في الشعر العربي الحديث بالخليج (١٩٦٠-١٩٨٠م): هيا محمد عبد العزيز الدرهم، دار الثقافة، ط١، الدوحة، ١٩٨٦م.
-الصورة الشعرية عند فدوى طوقان: خالد احمد سنداوي، مكتبة كل شيء، د.ط، حيفا، ١٩٩٣م.
-الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث: د. بشرى موسى صالح، المركز الثقافي العربي، ط١، بيروت، ١٩٩٤م.
-الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي: د. جابر احمد عصفور، دار المعارف، ط٢، القاهرة، ١٩٨٠م.
-الصورة الفنية في الشعر الجاهلي، في ضوء النقد الحديث: د. نصرت عبد الرحمن، مكتبة الأقصى، د.ط، عمان، ١٩٧٦م.
-الصورة الفنية في المثل القرآني، دراسة نقدية وبلاغية: د. محمد حسين علي الصغير، دار الرشيد، د.ط، بغداد، ١٩٨١م.
-الصورة الفنية في شعر أبي تمام: عبد القادر الرباعي، منشورات جامعة اليرموك، ط١، عمان، ١٩٨٠م.
-الصورة في التشكيل الشعري، تفسير بنيوي: د. سمير علي الدليمي، د.ط، بغداد، ١٩٩٠م.
-الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري: علي البطل، دار الاندلس، ط١، بيروت، ١٩٨٠م.
-الصورة في شعر الأخطل الصغير: د. احمد مطلوب، دار الفكر للتوزيع والنشر، د.ط، عمان، ١٩٨٥م.
-الصورة في شعر بشار بن برد: د. عبد الفتاح صالح نافع، دار الفكر للتوزيع والنشر، د.ط، عمان، ١٩٨١م.
-الصورة والبناء الشعري: محمد حسن عبد الله، دار المعارف، د.ط، القاهرة، ١٩٨١م.
-الصناعتين: أبو هلال العسكري (ت٣٩٥هـ)، تحقيق: محمد علي البجاوي، ومحمد أبو الفضل إبراهيم، مكتبة النهضة المصرية، ط٢، القاهرة، ١٩٥٤م.

-الضرورة الشعرية، دراسة لغوية نقدية: د. عبد الوهاب محمد العدواني، مطبعة وزارة التعليم العالي، د.ط، الموصل، ١٩٩٠م.
-الضحك: هنري برجسون: ترجمة: عبد الله الدايم، وسامي الدروبي، دار الكتاب المصري، ط١، القاهرة، ١٩٧٤م.
-ضحك كالبكاء: ادريس الناقوري: دار الشؤون الثقافية العامة، ط١، بغداد، ١٩٨٦م.

[طاء]

-الطراز، المتضمن لاسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز: يحيي بن حمزة العلوي (ت٧٤٩هـ)، مراجعة: سيد علي المرصفي، د.ط، القاهرة، ١٩٤٤م.
-طقوس الزواج المقدس عند السومريين: صموئيل كريمر، وايناناودموزي، ترجمة: نهاد خياطة، منشورات مكتبة السائح، ط٢، طرابلس، ١٩٨٧م.

[ضاء]

-ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقاربة بنيوية تكوينية، محمد بنيس، دار التنوير للطباعة والنشر، ط٢، بيروت، ١٩٨٥م.

[عين]

-العبارة (من كتاب الشفاء): ابن سينا (ت٤٢٨هـ)، مراجعة: محمد الخضري، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ط٢، القاهرة، ١٩٧٠م.
-العربية، دراسات في اللغة واللهجات والأساليب: يوهان فك، ترجمة: عبد الحليم النجار، مطبعة دار الكتاب العربي، ط١، القاهرة، ١٩٥١م.
-العروض الجديد، اوزان الشعر وقوافيه: د. محمد السمان، دار المعارف، ط٢، القاهرة، ١٩٨٣م.
-العقلانية التطبيقية: غاستون باشلار، ترجمة: د. بسام الهاشمي، دار الشؤون الثقافية العامة، د.ط، بغداد، ١٩٧٨م.
-علم الاسلوب: د. صلاح فضل، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع، ط٢، القاهرة، ١٩٨٥م.
-علم البديع والبلاغة عند العرب: أ.ج كراتشكوفسكي، ترجمة: محمد الحجيري، دار الكلمة للنشر، ط٢، بيروت، ١٩٨٣م.
-علم العروض والقافية: عبد العزيز عتيق، دار الآفاق العربية، ط١، القاهرة، ٢٠٠٤م.
-علم اللغة العام: فردينان دي سوسور، ترجمة: يوئيل يوسف عزيز، ط٢، الموصل، ١٩٨٨م.
-علم المعاني (تأصيل وتقييم): د. حسن طبل، دار الآفاق العربية، ط٢، القاهرة، ١٩٩٥م.
-علم المعاني، دراسة بلاغية ونقدية بمسائل المعاني: د. بسيوني عبد الفتاح فيود، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، ط١، القاهرة، ١٩٩٨م.

-العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ابن رشيق القيرواني (ت٤٥٦هـ)، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، ط٤، بيروت، ١٩٧٢م.
-العملية الابتكارية: محمود البسيوني، عالم الكتب، ط٢، القاهرة، ١٩٨٥م.
-عناصر الابداع الفني في شعر احمد مطر: كمال احمد غنيم، منشورات ناظرين، ط١، قم المقدسة، ٢٠٠٤م.
-عناصر القصة: روبرت شولز، ترجمة: محمد منقذ الهاشمي، دار طلاس للترجمة والنشر، ط١، دمشق، ١٩٨٨م.
-عن بناء القصيدة العربية: د. علي عشري زايد، دار الفصحى، د. ط، القاهرة، ١٩٧٧م.
-عيار الشعر: محمد بن احمد بن طباطبا العلوي (ت٣٢٢هـ)، ترجمة: عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية، ط١، بيروت، ١٩٨٢م.

[غين]

-الغربال: ميخائيل نعيمة، دار الخلد، ط٦، بيروت، ١٩٦٠م.

[فاء]

-فصول في النقد عند العقاد: محمد خليفة التونسي، مكتبة الهنا، ط١، القاهرة، ١٩٦٩م.
-فضاء المتخيل ورؤيا النقد، قراءات في شعر عبد الله رضوان ونقده: زياد أبو لبن، دار البازوري، د.ط، عمان، ٢٠٠٤م.
-الفلسفة والتأويل: نبيهة قارة، دار الطليعة للطباعة والنشر، د.ط، بيروت، ١٩٩٨م.
-فن التقطيع الشعري والقافية: د. صفاء خلوصي، منشورات مكتبة المثنى، ط٥، بغداد، ١٩٧٧م.
-الفن الروائي: ديفد لودج، ترجمة: ماهر البطوطي، المشروع القومي للترجمة، ط١، القاهرة، ٢٠٠٢م.
-فن الشعر: ارسطو، ترجمة: عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية، د.ط، القاهرة، ١٩٥٣م.
-الفن والحلم والفعل: جبرا ابراهيم جبرا، د. ط، بغداد، ١٩٨٦م.
-فنون الأدب: هـ. ب تشارلتن، ترجمة: زكي نجيب محمود، دار الفكر العربي، د.ط، القاهرة، د.ت.
-في البحث عن لؤلؤة المستحل: سيد البحراوي، دار الفكر العربي، ط١، بيروت، ١٩٨٨م.
-في البنية الايقاعية للشعر العربي: د. كمال أبو ديب، دار الشؤون الثقافية العامة، د. ط، بغداد، ١٩٨٧م.

–في البينة والدلالة (رؤية لنظام العلاقات في البلاغة العربية): د. سعد أبو الرضا، دار المعارف في الإسكندرية، د.ط، الإسكندرية، د.ت.
–في القول الشعري: د. يمنى العيد، دار توبقال، ط١، الدار البيضاء، ١٩٨٧م.
–في المسرح الشعري: عبد الستار جواد، وزارة الثقافة والإعلام العراقية، د. ط، بغداد، ١٩٧٩م.
–في النحو العربي، نقد وتوجيه: مهدي المخزومي، دار الرائد العربي، ط٢، بيروت، ١٩٨٦م.
–في معرفة النص، دراسات في النقد الأدبي، يمنى العيد، دار الآفاق الجديدة، ط٢، بيروت، ١٩٨٤م.

[قاف]

–قراءة نقدية في قصيدة حياة: علوي الهاشمي، د.ط، بغداد، ١٩٨٩م.
–قصائد وخيال ابداعي: ايلمان كراسو، ترجمة: مؤيد فوزي، دار المأمون للطباعة والنشر، د.ط، بغداد، ١٩٩٠م.
–قصتي مع الشعر: نزار قباني، منشورات نزار قباني، ط٦، بيروت، ١٩٨٢م.
–قضايا الشعر الحديث: جهاد فاضل، دار الشروق، ط١، بيروت، ١٩٨٤م.
–قضايا الشعر المعاصر: نازك الملائكة، دار العلم للملايين، ط٥، بيروت، ١٩٧٨م.
–قضايا الشعرية: رومان ياكبسون، ترجمة محمد الولي، ومبارك حنون، دار توبقال، د.ط، الدار البيضاء، ١٩٨٨م.
–القوافي: أبو يعلى التنوخي (ت٣٨٤هـ)، ترجمة: عوني عبد الرؤوف، مطبعة الخانجي، د.ط، القاهرة، ١٩٧٥م.

[كاف]

–كامو والتمرد: روبير دولوبيه، ترجمة: سهيل ادريس، دار المشرق، د.ط، بيروت، ١٩٥٥م.
–كتاب سيبويه: أبي بشر عثمان بن قمبر (ت١٨٠هـ)، ترجمة: عبد السلام محمد هارون، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط٢٣، القاهرة، ١٩٧٩م.
–الكلام والخبر: سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، ط١، بيروت، ١٩٩٧م.
–الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الاقاويل في وجوه التأويل: جار الله الزمخشري (ت٥٣٨هـ)، دار الكتاب العربي، د.ط، بيروت، د.ت.
–كولردج: مصطفى بدوي، دار المعارف، ط١، القاهرة، ١٩٥٨م.

[لام]

-لسان العرب: جمال الدين محمد بن مكرم الأنصاري (ابن منظور) (ت٧١١هـ)، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والانباء والنشر، د.ط، القاهرة، د.ت.
-لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب: محمد خطابي، المركز الثقافي العربي، د. ط، بيروت، ١٩٩١م.
-لغة التمزق: دراجو شتامبوك، ترجمة: رفعت سلام، المجلس الاعلى للثقافة، ط١، القاهرة، ٢٠٠٢م.
-لغة الشعر: رجاء عيد، منشأة المعارف، د.ط، الإسكندرية، ١٩٨٥م.
-لغة الشعر بين جيلين: إبراهيم السامرائي، دار الثقافة، ط٢، بيروت، ١٩٨٠م.
-لغة الشعر عند المعري، دراسة فنية لغوية في سقط الزند: د. زهير غازي زاهد، دار الشؤون الثقافية العامة، د.ط، بغداد، ١٩٨٩م.
-لغة الشعر عند سميح القاسم: جمال يونس، مؤسسة النوري، ط١، دمشق، ١٩٩١م.
-اللغة الشعرية، دراسة في شعر حميد سعيد: محمد كنوني، دار الشؤون الثقافية العامة، ط١، بغداد، ١٩٩٧م.
-اللغة الشعرية في الخطاب النقدي العربي: محمد رضا مبارك، دار الشؤون الثقافية العامة، د.ط، بغداد، ١٩٩٣م.
-اللغة العربية، معناها ومبناها: د. تمام حسان، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط٢، القاهرة، ١٩٧٩م.
-اللغة والإبداع، مبادئ علم الأسلوب العربي: د. شكري عياد، انترناشنول بريس، د.ط، الرباط، ١٩٨٨م.

[ميم]

-ما هو النقد: بول هيرنادي، ترجمة: سلافة حجازي، دار الشؤون الثقافية العامة، د.ط، بغداد، ١٩٨٩م.
-مبادئ النقد الأدبي: أي . أي . ريشاردز، ترجمة: مصطفى بدوي، مطبعة مصر، د.ط، القاهرة، ١٩٦٣م.
-المثال والتحول: د. جلال الخياط، مطبعة دار الحرية، د.ط، بغداد، ١٩٧٦م.
-المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر: ابن الأثير (ت٦٠٧هـ)، تحقيق: احمد الحوفي وبدوي طبانة، دار النهضة للطباعة والنشر، د.ط، القاهرة، د. ت.
-المخصص: أبو الحسن علي بن إسماعيل الأندلسي (ابن سيده) (ت٤٥٨هـ)، دار الفكر، ط٢، بيروت، ١٩٧٨م.

-مدخل إلى الأسلوبية: يوسف غازي، منشورات العالم العربي، د.ط، دمشق، ١٩٨٥م.
-مدخل لجامع النص: جيرار جينيت، ترجمة: عبد الرحمن ايوب، د.ط، دمشق، د.ت.
-مرايا نرسيس، الانماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة: د. حاتم الصكر، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط١، بيروت، ١٩٩٩م.
-مستقبل الشعر وقضايا نقدية: د. عناد غزوان، د.ط، بغداد، ١٩٩٤م.
-المسرحية في الأدب العربي الحديث: د. محمد يوسف نجم، دار الثقافة، ط٢، بيروت، ١٩٦٧م.
-المشكلات الاجتماعية: د. عبد اللطيف عبد الحميد، ود. معن خليل عمر، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، ط٨، بغداد، ١٩٩٩م.
-مشكلة الفن: زكريا إبراهيم، مكتبة مصر للطباعة، ط١، القاهرة، ١٩٧٦م.
-المصطلح السردي: جيرالد برنس، ترجمة: عابد خزندار، المشروع القومي للترجمة، ط١، القاهرة، ٢٠٠٣م.
-المصطلح في الأدب الغربي: د. ناصر الحاني، منشورات دار المكتبة العصرية، د.ط، بيروت، ١٩٦٨م.
-معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب: مجدي وهبة، وكامل المهندس، مكتبة لبنان، ط٢، بيروت، ١٩٨٤م.
-معجم مصطلحات الأدب الانكليزي: مجدي وهبة، مكتبة لبنان، ط١، بيروت، ١٩٧٢م.
-معرفة الآخر، مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة: عبد الله إبراهيم وآخرون، المركز الثقافي العربي، د.ط، بيروت، ١٩٩٠م.
-المعلومة وطرائق ايصالها: د. منصور توفيق، مؤسسة الرسالة، ط٢، بيروت، ١٩٨٨م.
-معنى الجمال: ولترت ستيس، ترجمة: عبد الفتاح إمام، المجلس الاعلى للثقافة، ط١، القاهرة، ٢٠٠٢م.
-مغني اللبيب عن كتب الاعاريب: ابن هشام الأنصاري (ت٧٦١هـ)، الدار الجامعية للطباعة والنشر، ط١، القاهرة، ١٩٨١م.
-المفارقة وصفاتها: د. سي. ميويك، ترجمة: عبد الواحد لؤلؤة، دار المأمون للترجمة والنشر، د.ط، بغداد، ١٩٨٨م.
-مفتاح العلوم: أبو يعقوب بن أبي بكر محمد بن علي السكاكي (ت٦٢٢هـ)، تصحيح: احمد سعيد علي، مطبعة الحلبي، ط٤، القاهرة، ١٩٨٨م.

-مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي: د. جابر عصفور، المركز العربي للثقافة والعلوم، د. ط، بيروت، ١٩٨٢م.
-مقالات إمرسون، السلسلة الأولى والثانية: والف والدوإمرسون، ترجمة: امل الشرقي، الدار الاهلية للنشر والتوزيع، ط١، عمان، ١٩٩٩م.
-المقتضب: المبرد (ت٢٨٥هـ)، ترجمة: محمد عبد الخالق عظيمة، د. ط، القاهرة، د.ت.
-المقرب: ابن عصفور الاشبيلي (ت٦٦٩هـ)، ترجمة: الجواري والجبوري، د. ط، بغداد، ١٩٩٩م.
-المكونات الأولى للثقافة العربية: عز الدين إسماعيل، وزارة الاعلام، د. ط، بغداد، ١٩٧٢م.
-من الذي سرق النار، خطرات في النقد والأدب: د. إحسان عباس، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، بيروت، ١٩٨٠م.
-المنطق: ارسطو، ترجمة: عبد الرحمن بدوي، دار العلم للملايين، ط٢، بيروت، ١٩٨٠م.
-المنطق: الشيخ محمد رضا المظفر، دار الغدير للطباعة والنشر، ط٢، قم، ٢٠٠٣م.
-المنطق التعليمي، منهج جديد في تعليم المنطق: عبد الجواد الابراهيمي، دار الفكر، ط٢، قم، ١٩٩٨م.
-المنطق الرمزي، نشأته وتطوره: د. محمد فهمي زيدان، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، ط١، بيروت، ١٩٧٣م.
-المنطق الصوري منذ ارسطو وتطوره المعاصر: علي سامي النشار، المكتبة التجارية الكبرى، د. ط، الإسكندرية، ١٩٥٥م.
-المنطق، نظرية البحث: جون ديوي، ترجمة: زكي نجيب محمود، دار المعارف، ط١، القاهرة، ١٩٦٠م.
-منهاج البلغاء وسراج الادباء: أبي الحسن حازم القرطاجني (ت٦٨٤هـ)، تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الكتب الشرقية، ط١، تونس، ١٩٦٦م.
-من وظائف الصوت اللغوي، محاولة لفهم صرفي ونحوي ودلالي: احمد كشك، دار المعارف، ط٢، القاهرة، ١٩٨٣م.
-الموسوعة الفلسفية: وضع لجنة من العلماء والأكاديمية السوفياتيين، ترجمة: سمير كرم، دار الطليعة للنشر، ط١، بيروت، ١٩٨٥م.
-الموسوعة المسرحية: جون رسل تيلر، ترجمة: سمير عبد الرحيم الجلبي، دار المأمون للترجمة والنشر، د. ط، بغداد، ١٩٩١م.
-موسيقى الشعر: د. إبراهيم انيس، مكتبة الانجلو المصرية، ط٥، القاهرة، د.ت.

-موسيقى الشعر العربي: د. عيسى علي العاكوب، دار الفكر المعاصر، ط١، بيروت، ١٩٩٧م.
[نون]
-النثر الفني واثر الجاحظ فيه: عبد الحكيم بلبع، مطبعة نهضة مصر، ط٢، القاهرة، ١٩٦٩م.
-نظرية الأدب: رينيه ويلك، واوستين وارين، ترجمة: محيي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط٢، بيروت، ١٩٨١م.
-نظرية الأدب، اضاءة تاريخية على قضايا اساسية، الصورة، المنهج، الطبع المتفرد: غ. ل. ابراموفنش وآخرون، ترجمة: جميل نصيف التكريتي، دار المأمون، د.ط، بغداد، ١٩٧٩م.
-النظرية الأدبية ومصطلحاتها الحديثة: د. سمير سعيد حجازي، دار طيبة للنشر والتوزيع، د.ط، القاهرة، ٢٠٠٤م.
-نظرية الأنواع الأدبية: م. ل. فنسنت، ترجمة: د. حسن عون، منشأة المعارف، ط١، الإسكندرية، ١٩٧٦م.
-نظرية البنائية في النقد الأدبي: د. صلاح فضل، دار الشؤون الثقافية العامة، ط٣، بغداد، ١٩٨٧م.
-نظرية التلقي، اصول وتطبيقات: د. بشرى موسى صالح، دار الشؤون الثقافية العامة، د.ط، بغداد، ١٩٩٩م.
-نظرية اللغة الأدبية: خوسية ماريا بوثوليو ايفانكوس، ترجمة: حامد أبو احمد، مكتبة غريب، ط٢، القاهرة، ١٩٧٩م.
-نظرية اللغة في النقد الأدبي الحديث: عبد الحكيم راضي، مكتبة الخانجي، د. ط، القاهرة، ١٩٨٠م.
-نظرية المعنى في النقد العربي: مصطفى ناصيف، دار الاندلس للطباعة والنشر، ط٢، بيروت، ١٩٧٧م.
-النقد الأدبي: احمد امين، مكتبة النهضة المصرية، ط٥، القاهرة، ١٩٩٣م.
-النقد الأدبي: ويمزات وبروكس، ترجمة: حسام الخطيب، ومحيي الدين صبحي، مطبعة الجامعة، ط٢، دمشق، ١٩٨٣م.
-النقد الأدبي الحديث: محمد غنيمي هلال، مكتبة نهضة مصر للطباعة والنشر، ط٢، القاهرة، ١٩٧٩م.
-النقد الأدبي، اصوله ومناهجه: سيد قطب، دار الفكر، ط٣، القاهرة، ١٩٦٩م.
-النقد الأدبي واثره في الشعر العباسي: ناصر الحاني، د. ط، بغداد، ١٩٥٥م.

–النقد التطبيقي التحليلي، مقدمة لدراسة الأدب وعناصره في ضوء المناهج النقدية الحديثة: د. عدنان خالد عبد الله، دار الشؤون الثقافة العامة، ط١، بغداد، ١٩٨٦م.
–نقد الحقيقة، النص والحقيقة: علي حرب، المركز الثقافي العربي، ط٢، الدار البيضاء، ١٩٩٥م.
–النقد المنطقي لابن رشد: د. باسمة جاسم الشمري، منشورات بيت الحكمة، د. ط، بغداد، ٢٠٠٠م.
–نهاية الايجاز في دراسة الإعجاز: فخر الدين الرازي (ت٦٠٦هـ)، تحقيق: إبراهيم السامرائي، دار الفكر، د. ط، عمان، ١٩٨٥م.
–النهاية في غريب الحديث والاثر: مُجد الدين مبارك بن محمد الجزيري (ت٦٠٩هـ)، تحقيق: طاهر احمد الراوي، ومحمود محمد الطناحي، دار الفكر، ط١، ١٩٧٩م.

[هاء]

–هسهسة اللغة: رولان بارت، ترجمة: منذر عياشي، مركز الانماء الحضاري، ط١، دمشق، ١٩٨٤م.
–همع الهوامع: جلال الدين السيوطي (ت٩١١هـ)، تحقيق: عبد العال سالم مكرم، دار البحوث العلمية، د. ط، الكويت، ١٩٨٠م.

[واو]

–الوساطة بين المتنبي وخصومه: القاضي الجرجاني (ت٣٩٢هـ)، ترجمة: محمد أبو الفضل إبراهيم، وعلي محمد البجاوي، دار القلم، د. ط، بيروت، د. ت.

[الاطاريح والرسائل الجامعية]

–أسلوبية الالتفات: نوافل يونس الحمداني، رسالة ماجستير، مخطوطة في كلية التربية جامعة ديالى، ٢٠٠٤م.
–البناء الفني في شعر أبي العتاهية: طارق جاسم السامرائي، رسالة ماجستير مخطوطة في كلية التربية الجامعة المستنصرية، ١٩٩٥م.
–بنية السرد في القصة الصوفية في العصر العباسي حتى القرن السابع الهجري: ناهضة ستار عبيد، أطروحة دكتوراه مخطوطة في كلية الآداب جامعة القادسية، ٢٠٠١م.
–التناص، دراسة في الخطاب النقدي العربي: سعد إبراهيم عبد المجيد، أطروحة دكتوراه مخطوطة في كلية التربية (ابن رشد)، جامعة بغداد، ١٩٩٩م.
–الرؤيا والتشكيل في الشعر العربي المعاصر: سلام الآوسي، أطروحة دكتوراه مخطوطة في كلية التربية (ابن رشد)، جامعة بغداد، ٢٠٠٠م.

-الزمن في شعر الرواد: سلام الآوسي، رسالة ماجستير مخطوطة في كلية التربية، جامعة بغداد، ١٩٨٥م.
-المفارقة في شعر الرواد، دراسة في نتاج الرواد من الشعر الحر: قيس حمزة فالح الخفاجي، رسالة ماجستير مخطوطة في كلية التربية، الجامعة المستنصرية، ١٩٩٤م.
-المكونات الصوتية للايقاع وانماطه في الشعر والنثر: حامد مزعل علي حميد الراوي أطروحة دكتوراه مخطوطة في كلية الآداب، جامعة بغداد، ١٩٩٦م.

[البحوث والدوريات]

-التطور الدلالي في العربية الفصحى في الآداب الحديثة: د. احمد محمد قدور (مجلة عالم الفكر) العدد (٤) المجلد (٦) (القاهرة).
-الأسلوبية والنقد الأدبي، منتخبات من تعريف الأسلوب وعلم الأسلوب: شارل بالي، ترجمة: د. عبد السلام المسدي، (مجلة الثقافة الأجنبية)، العدد (١٤)، ١٩٨٢م (بغداد).
-جمالية فلسفة الدهشة في الشعر العربي المعاصر: د. سلام كاظم الآوسي، (مجلة جامعة القادسية)، العدد (٢، ١) في حزيران، ٢٠٠٥م.
-دلالات لغة التكرار في القصيدة المعاصرة: د. رحمن غركان، (مجلة اللغة العربية وآدابها)، كلية الآداب جامعة الكوفة، دار الأندلس للنشر، العدد (١)، السنة الأولى، ٢٠٠١م.
-السيرة الذاتية عند الصوفية: د. فائز طه عمر، (ابحاث اليرموك)، سلسلة الأدب واللغويات، العدد (١٦)، ١٩٩٨م (عمان).
-الشعر بين طاووس وغراب: احمد مطر، (مجلة الناقد)، (العدد ٦)، ١٩٨٨م، (لندن).
-فوميتيا، القضايا الساخنة الساخرة في رسوم ناجي العلي: علاء جواد كاظم، (مجلة الجندول) العدد (١٥، ١٦)، ٢٠٠٥م (الديوانية).
- قراءة في بعض قصص همنغواي: كلنت بروكس، ورويرت بن وارن، ترجمة: حازم مالك الربيعي، (مجلة الثقافة الاجنبية)، دار الشؤون الثقافية العامة، العدد (١) السنة (٢٥)، ٢٠٠٤م، (بغداد).
-قراءة في شعر احمد مطر: سعيد ساجد الكرواني، وعبد الرفيع هندي، (مجلة المنعطف)، العدد (٥)، ١٩٩٢م (الدار البيضاء).
-قضايا حول الشعر: عبدة بدوي، (مجلة الشعر)، العدد (١١)، ١٩٨٥م، (القاهرة).
-لافتات احمد مطر، نظرة نقدية: منيرة مصباح، (صحيفة الراي العام)، العدد (٥٢٨) في ١٩٨٥/١١/٦، (الكويت).

–طبيعة الرومانس، ما هو الخير في رواية الرومانس النقية: جونثان كلر، ترجمة: سهيل نجم، (مجلة الثقافة الاجنبية)، دار الشؤون الثقافية العامة، العدد (٢٥)، ٢٠٠٤م، (بغداد).

–مظاهرة صاخبة يسير فيها رجل واحد: عبد الرحيم حسن، (مجلة العالم)، العدد (١٧٨)، ١٩٨٧م، (لندن).

–المفارقة، بنية الاختلاف الكبرى: د. سناء هادي، (مجلة كلية التربية الأساسية)، الجامعة المستنصرية، العدد (٤٦)، ٢٠٠٦م.

–المفارقة في متشائل اميل حبيبي: د. بسام قطوس، مجلة مؤتة للبحوث والدراسات، جامعة مؤتة العدد (١) المجلد (٧)، تموز، ١٩٩٢م.

–الانماط التحويلة في الجملة الاستفهامية: د. سمير شريف ستيته، (مجلة المورد) العدد (٢)، ١٩٧٨م.

[اللقاءات والندوات الصحفية]

–لقاء مع احمد مطر، اجراه كمال غنيم، (مجلة الرابطة)، غزة، مركز العلم والثقافة، العدد (٢)، شباط، ١٩٩٥م.

–لقاء مع احمد مطر، اجراه محمد بن رجب (صحيفة الصباح)، تونس، العدد (١٦٠٨) في ١٩٨٦/٢/١١م.

–لقاء مع احمد مطر، بعنوان الحرية هي الحاضنة الطبيعية للإبداع، (مجلة الجزيرة العربية)، الامارات العربية المتحدة العدد (٣٠)، حزيران، ١٩٨٥م.

–لقاء مع احمد مطر، (مجلة العالم)، (لندن)، العدد (١٨٥)، ١٩٨٧م.

–لقاء مع احمد مطر، (مجلة الوطن العربي)، الكويت، العدد (٤٣١)، ١٩٨٥م.

–لقاء مع احمد مطر، بثته الفضائية اللبنانية، حزيران، ٢٠٠٥م.

–ندوة العدد (مجلة فصول)، العدد (٤) المجلد (١) يوليو، ١٩٨١م.